Искусство КИНО

3 1975

О присуждении Государственных премий РСФСР в области литературы, искусства и архитектуры 1974 года

Постановление Совета Министров РСФСР

Совет Министров РСФСР, рассмотрев предложения Комиссии Президиума Совета Министров РСФСР по Государственным премиям РСФСР, постановляет: присудить Государственные премии РСФСР 1974 года:

В области киноискусства — премии имени братьев Васильевых

Лаврову Кириллу Юрьевичу, актеру, — за исполнение главной роли в художественном фильме «Укрощение огня».

Матвееву Евгению Семеновичу, актеру, — за создание образа нашего современника в фильмах последних лет.

Искусство кино

3/1975

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Медведев А. Н. (зам. гл. редактора)
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Зайцева Е. А.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки —
актер К. Степанков в фильме «Набат» (режиссер Т. Левчук, киностудия имени Александра Довженко)

Содержание

Современность и экран

1 Главная тема — современность

Новые фильмы

19 А. Максимов — Герой пишет свою биографию
29 Умберто Орсини — О людях, которые не сдаются...
36 Л. Белокуров — Зачем ездить за океан?
43 А. Нуйкин — Диалог с компьютером

Интервью между съемками

49 Л. Пааташвили — Не только профессионализм
50 О. Видов — Амплуа и характер

Проблемы века — проблемы художника

Память, которая вечно свята

53 Николай Крючков — Русский характер
60 Наталья Ужвий — Дорогая цена Победы
64 Олег Жаков — Постижение глубин
69 Павел Кадочников — На фронтовых дорогах

Не архив — арсенал!

74 Фильмы-бойцы

Теория и история

77 А. Лебедев — Кинолетописцы Великой Отечественной войны
89 В. Баскаков — Задачи и перспективы развития советской науки о кино

Портреты

95 Вячеслав Беляков — «Оружия любимейшего род...»

Из творческого опыта

108 Л. Браславский — Как кристаллизуются сценарии

За рубежом

124 М. Черненко — Кино Монголии*
145 В. Силюнас — «Крестный отец», блудные сыновья и пасынки Америки
165 Встреча с кинематографистами Аргентины

Сценарий

167 Семен Днепров — Фронт без флангов

Памяти товарища

190 Андрей Гончаров — Поэт кинокамеры
191 Останется в строю
192 Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

The Principal Theme — Our Time (page 1).
Discussion of four new films («The Hottest Month», «The Song about the Loving Ones», «Mirror», «Autumn») in Goskino Board and the Board of the USSR Film Makers' Association.

New Films

Andrej Maksimov — The Hero Writes His Biography (page 19).
Review of the film «The High Rank» (Mosfilm», 1973, 1974).

Umberto Orsini — People Who Don't Surrender... (page 29).
Review of the film «Camarados» («Mosfilm», 1974).

Leonid Belokurov — Why Travel Over the Ocean? (page 36).
Review of the films «The Philippines», «Exoticism and Prose of Malasia», «A Day in Singapore» («Centrnauchfilm», 1974).

Anrej Nujkin — Dialogue With a Computer (page 43).
Review of the film «Computer and the Riddle of Leonardo» («Kievnauchfilm», 1974).

Interview Between the Shots

Levan Paatachvili — Not Only Proffesionalism (page 49).
Oleg Vidov — The Line and the Character (page 50).
Cameraman L. Paatachvili and actor O. Vidov talk about their new works.

Problems of the Time—Problems of the Artist

Memory Forever Sacred
Nikolaj Krutchkov — The Russian Character (page 53).
Natalija Uzhvij — The High Price of Victory (page 60).
Oleg Zhakov — Comprehension of Depth (page 64).
Pavel Kadochnikov — On the Front Roads (page 69).

Memoirs of the actors about their work in the war-time films.

Not Archives But An Arsenal!

Films-Fighters (page 74).

Theory and History

Aleksey Lebedev — Cineastes-Chroniclers of the Great Patriotic War (page 77).
The story about the work of front cameramen.

Vladimir Baskakov — Tasks and Prospects of the Development of Soviet Film Science (page 89).
Interview with Vladimir Baskakov, head of the Film theory and history Research Institute of Goskino USSR.

Portraits

Viatcheslav Beliakov — The Kind of Arms I Favour... (page 95).
A profile of prominent Soviet documentary film maker Aleksandr Medvedkin.

From Artistic Experience

Leonid Braslavsky — How Srcipts are Crystal lized (page 108).
The script-writer talks about making scripts for documentary films.

Abroad

Miron Chernenko — Cinema in Mongolia (page 124).
Vidas Silunas — «The Godfather», the Prodigal Sons and the Pariahs of America (page 145).
Article about certain tendencies in American cinema of the seventies.
Meeting With the Film Makers From Argentina page (165).

Script

Semen Dneprov — Front Without Flanks (page 167).

In Memoriam Sergej Urusevsky

Andrej Gontcharov — A Poet of Camera page (190).
Forever at Duty (page 191).

Articles devoted to the memory of Honoured Art Worker Sergej Urusevsky.
Filmography (page 192).

© журнал «Искусство кино», 1975

* © Бюро пропаганды советского киноискусства (готовится к изданию)

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 20/XII — 1974 г. А04606 Подписано к печати 19/II-1975 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 55000 экз. Заказ 3522. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

В Госкино СССР и СК СССР

Главная тема — современность

Четыре недавно выпущенных киностудией «Мосфильм» картины — «Самый жаркий месяц» (сценарий Г. Бокарева и Ю. Карасика, постановка Ю. Карасика), «Романс о влюбленных» (сценарий Е. Григорьева, постановка А. Михалкова-Кончаловского), «Зеркало» (сценарий А. Мишарина и А. Тарковского, постановка А. Тарковского), «Осень» (сценарий и постановка А. Смирнова)—стали предметом разговора о разработке современной темы, который состоялся на совместном заседании коллегии Госкино СССР и секретариата правления Союза кинематографистов СССР.

Почему именно эти фильмы оказались в центре внимания? Потому, в первую очередь, что достижения и неудачи этих картин не замыкаются в круге каких-то частных, второстепенных явлений, они принципиальны для анализа кинематографического процесса в целом. Выполняя указания, содержащиеся в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», кинематографисты ищут наиболее плодотворные пути их претворения в жизнь, и поэтому чрезвычайно важно коллективное размышление о фильмах, авторы которых с различных позиций подошли к экранному воплощению действительности.

Заседание открыл председатель Госкино СССР Ф. Ермаш.

— Фильмы, о которых пойдет речь,— сказал Ф. Ермаш,— выражают определенные тенденции в нашем современном кино. Нам кажется, что рассмотреть эти картины интересно не только с точки зрения конкретных удач и неудач в воплощении современности на экране. Это серьезный повод для разговора о том, как дальше вести работу, решая задачи, выдвинутые в Постановлении Центрального Комитета партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». И прежде всего, одну из главных задач — творческую разработку материала современности. Полагаю, что нынешнее совместное заседание принесет определенную пользу еще и по той причине, что в своей практической работе нам надо руководствоваться едиными идейно-художественными критериями при оценках явлений искусства. Обсуждая конкретные фильмы, размышляя о проблемах, с ними связанных, мы сумеем в полной мере осознать те высокие требования, которые возложены и на Госкино СССР и на Союз кинематографистов.

Выступивший затем генеральный директор киностудии «Мосфильм» Н. Сизов подчеркнул, что коллектив мосфильмовцев свои главные усилия направляет на создание картин о современности. Правда, не каждый год складывается одинаково по количеству выпускаемых современных фильмов. Но не цифры должны волновать в первую очередь, а идейно-художественный уровень произведений, их качество.

Кинематографисты «Мосфильма», сказал Н. Сизов, ищут пути к ярким, глубоким экранным решениям современной темы, и некоторые уже знакомые зрителю картины, в том числе «Калина красная», «Романс о влюбленных», «Самый жаркий месяц» и другие, доказывают, что поиски эти дали определенные результаты.

Перечислив названия фильмов, находящихся сейчас в производстве, фильмов, на которые студия возлагает серьезные надежды, как на произведения, не только поднимающие круп-

ные темы, но пытающиеся раскрыть их ярко, масштабно, Н. Сизов продолжал:

Ф. Т. Ермаш

— Главная задача заключается в том, чтобы фильмы глубоко отражали основные явления жизни нашей страны, показывая многогранный характер советского человека, красоту его нравственного и духовного облика. От творческого коллектива студии «Мосфильм» зрители ждут, в первую очередь, таких произведений, в которых современная тема присутствовала бы не только номинально, но была разработана с истинным талантом, широким пониманием коренных проблем развития общества. Скажем прямо: мы еще не решили эту задачу так, как требует партия и наш народ. Нередко даже в хорошем фильме, поднимающем серьезные проблемы современной жизни, ощущается слабость драматургии, с недостаточной полнотой представлена общественная и личная жизнь героев.

Сегодня Госкино и Союз кинематографистов обсуждают четыре наших фильма. Как вы понимаете, мне трудно их критиковать, имея к этим работам известную причастность. Тем не менее, хочу высказать свои замечания.

В фильме Ю. Карасика «Самый жаркий месяц»,— отметил далее Н. Сизов,— дана впечатляющая картина жизни современного завода. Фильм заслуживает положительной оценки, хотя в нем с большей убедительностью могла быть показана ведущая, организующая роль рабочего коллектива. С настоящим мастерством сделан фильм А. Михалкова-Кончаловского «Романс о влюбленных», но в нем слишком обнажены чувства героев, что иногда приводит к чрезмерной экзальтации поведения персонажей. А. Тарковский в фильме «Зеркало» избрал для выражения своих мыслей и чувств слишком усложненную форму, и это сделало картину недоступной зрительскому восприятию. Интересный сценарий, написанный самим режиссером, лег в основу фильма А. Смирнова «Осень». Но в фильме, по сравнению со сценарием, герои претерпели изменения не в лучшую сторону. Исполнители были выбраны неудачно. Картину в целом отличает то, что мы называем мелкотемьем. А это тем более обидно, что адресован фильм в первую очередь молодежи.

Следующее слово было предоставлено С. Герасимову. Прежде чем перейти к конкретному анализу обсуждаемых картин, С. Герасимов счел нужным разобраться в одном, на его взгляд, немаловажном и весьма распространенном тезисе. У нас принято считать, сказал он, что наиболее сложным участком кинематографической работы является современная тема. Это и так, и не так. Когда картина представляет какую-то новацию, поднимает новые жизненные пласты или пытается заново подойти к вопросам достаточно решенным, во всяком случае, обсужденным в искусстве, тут, действительно, есть основания говорить о сложностях творческого труда. Это интересное и почетное дело. Но когда авторы всего лишь прикрываются актуальностью темы — а такие картины, к сожалению, составляют слишком большую часть выпускаемой кинопродукции,— о каких сложностях может идти здесь речь? Глубокое знание жизни подменяется поверхностными впечатлениями, и получается, что тематический охват вроде бы широкий — рабочий класс, освоение новых земель и т. д., но к истинному творчеству такие фильмы отношения не имеют.

Сегодня мы говорим о картинах, которые

Н. Т. Сизов

входят в круг искусства. Они заставляют думать о себе серьезно, иной раз полемично. Фильмы различны не только по содержанию и направлению, но и по форме; это очень разные явления в советском кинематографе.

«Самый жаркий месяц» — фильм Юлия Карасика, который сделал «Шестое июля», картину, занявшую свое место в биографии нашего кино. «Шестое июля» — очень серьезная работа, она отразила важные черты современного советского кинематографа. Что это за черты? Прежде всего, уважение к документу, к факту. У нас много спорят о том, нужно ли склонять художественный кинематограф к стилистике документального кино или это вредно. Думается, такой спор — спор схоластический. Если выходит у художника — значит нужно, не выходит — не нужно. У Карасика в фильме «Шестое июля» это получилось. Фильм стал подлинно историко-революционным фильмом, его появление — важная веха в развитии жанра. В новой картине режиссер не сделал подобного шага вперед в раскрытии индустриальной темы, темы рабочего человека, рабочего коллектива. Хотя от Карасика можно было этого ждать, опираясь на успех фильма «Шестое июля».

В связи с фильмом «Самый жаркий месяц», с разговором о его режиссуре С. Герасимов остановился на явлении, которое так или иначе нашло свое отражение и в обсуждаемом произведении. По мнению оратора, в нашем кинематографе есть картины, которые, вследствие однозначности их художественных решений, воспринимаются как простая инструкция к действию. В то время как всякое жизненное явление требует диалектической постановки исследования во всех сложностях и противоречиях, эти фильмы, наоборот, исходят из априорности суждений, они указующи — «надо сделать так». Между тем подлинную ценность представляют такие художественные образы, которые отражают сложную диалектику жизни, удивительность ее разнообразия.

Конкретизируя свою мысль, С. Герасимов продолжал:

— Недавно мы присутствовали на просмотре в честь 40-летия со дня выхода фильма «Чапаев». Зал, где было восемьдесят процентов молодежи 18—25 лет, при появлении Бабочкина встал. Значит, Чапаев — это до сих пор живая фигура. Живая потому, что это натура сложнейшая, в которой выражен весь пафос воюющего рабочего класса, в то время еще недостаточно просвещенного, академий не проходившего, но взявшего на свои плечи гигантский груз перестройки мира. Образ этого человека диалектичен до мозга костей. Таков он и в замечательном экранном воплощении, вследствие чего и остался живым навсегда.

Вот отсюда для меня к Лагутину из фильма «Самый жаркий месяц» прямой ход. С Чапаевым интересно. С Лагутиным неинтересно. Он доказывает вещи очевидные: нельзя заниматься жульничеством от имени государства, нельзя заниматься приписками, так как за это полагается отвечать по суду, это аморально, антигуманистично, бесчеловечно. Он стоит твердо на этих позициях, как штык. Он весь в бронзе собственной непогрешимости. И с ним смертельно скучно — вот в чем беда. Хотя и по ларьку он бульдозером прошел, а все равно — веселей не делается.

Как важно на экране показать масштаб

ума! Чапаев гениально умен. Он не просто человек страстей, он переливается за пределы собственного предназначения. Он не просто полководец, он больше чем полководец. Такие люди могут строить заводы и ставить мосты. Он талантлив и умен. А талантлив и умен ли Лагутин? Этого я не знаю, хотя по его функциональному предназначению я готов пожать ему руку, поддержать его.

Вот мои претензии к картине. А размах в ней хорош, и она, конечно, найдет своего зрителя. Постановка темы серьезная, тема сама по себе взята крупно, с уважением к современному облику страны, ее масштабам. Но герой, повторяю, мне неинтересен.

О картине Тарковского «Зеркало». Ясно, что мы имеем дело с человеком очень серьезного таланта, которому не столь просто обрести окончательную «классическую» для себя линию. Дарование его толкает на самые различные интересы в отношении к собственной и окружающей жизни. И поэтому перепад от «Андрея Рублева» к «Зеркалу» очень велик. В «Зеркале» мы видим попытку анализа человеческой души. Художник встречается здесь как бы с собственной судьбой. Все проходит, все фильтруется через его личность.

Фильм отправляется от субъективных оценок окружающего мира, и это неизбежно сужает круг его зрителей.

С. А. Герасимов

Есть много очень интересного в фильме. Сцена в типографии, сцена с петухом... Великолепные куски! Есть о чем размышлять — это проявления высокого искусства. Прекрасно играет актриса Терехова, но хотя она почти все время на экране, дано ей мало, за кадром остается больше. Однако сложность художественных связей затрудняет цельное восприятие картины.

Завершая разговор о картине «Зеркало», С. Герасимов подчеркнул, что очень важно, насколько Тарковский прислушается к мнениям о своем фильме, как сам сумеет его оценить.

Дальше оратор перешел к оценке картины Андрея Смирнова «Осень»:

— К Смирнову я отношусь с большой симпатией; мы все помним его «Белорусский вокзал», но разрыв между этим фильмом и «Осенью» огромный.

В «Белорусском вокзале» пафос поколения вскрыт с необыкновенной глубиной и серьезностью. Действие этой картины происходит тогда, когда война, всех уравнявшая, уже, по сути, стала историей, жизнь разметала людей в разные стороны. Но вот герои оказываются опять вместе — и между ними нет кастовых различий, они говорят на одном языке, хорошо понимают друг друга.

В новом фильме Смирнова герои — очень отчужденные люди. И это тогда, когда они связаны любовью.

Дав критическую оценку тому, какие формы получает изображение любовных отношений между мужчиной и женщиной на буржуазном киноэкране, указав на спекулятивность того кинематографа, который сделал «традицией» весьма откровенный показ таинств любви, С. Герасимов отметил, что нашему кино не обязательно проявлять в этой области «храбрость». Что показывать — это не праздный вопрос, поскольку фильм это не лирическое стихотворение, предназначенное только двум людям, он рассчитан на куда большую аудиторию.

С. Герасимов выразил надежду на то, что в новой, будущей картине интересы талантливого режиссера окажутся более обширными,

он сумеет сказать нечто значительное об окружающем мире.

В завершение своей речи оратор остановился на картине «Романс о влюбленных»:

— Я смотрел эту картину Михалкова-Кончаловского с наслаждением. Первая половина мне очень понравилась как раз стремлением поднять молодую любовь на уровень открытия мира. Но во второй части фильма мне подумалось — а не было ли у авторов к этим романтическим чувствам некоторой скрытой иронии. Хотя, может быть, мне это только показалось... Общее отношение к фильму осталось самым благожелательным, несмотря на то, что я наслушался вокруг него разных толков.

Продолжая разговор, Г. Капралов отметил, что ощущается несомненное движение нашего кинематографа в поиске новых творческих путей. По мнению критика, фильмы «Самый жаркий месяц», «Романс о влюбленных» и «Зеркало» свидетельствуют о попытке художников осмыслить факты жизни с философских позиций.

— У нас множество неудачных, поверхностных решений темы рабочего класса,— указал Г. Капралов.— Напомню хотя бы одну картину — «Это сильнее меня», где, показывая «любовь и производство», авторы нагородили столько фальши, что трудно даже придумать. Такой фильм трижды компрометирует тему, и не досадно ли, когда наша крупнейшая студия допускает подобные срывы. Вот почему особенно радует принципиальный успех картины Карасика. В фильме «Самый жаркий месяц» режиссер постарался укрупнить события — в пьесе они даны в рамках одного завода. Здесь взят более широкий масштаб, речь идет о государственном интересе, о выполнении областного плана. Эта центральная часть фильма решена остро и будет смотреться зрителями с интересом.

— Я видел два спектакля «Человек со стороны»,— продолжал Г. Капралов,— в театре на М. Бронной и в театре Ленсовета в Ленинграде. Один режиссер не поверил, что содержание пьесы само по себе будет держать зрителей. Он ввел музыку, танцы, поставил на сцене мягкие красивые диваны, кресла... А в театре на М. Бронной — на голой сцене с железными конструкциями спорили люди, и зал в напряжении следил за ними два часа. Режиссер сконцентрировал действие вокруг сути пьесы Дворецкого и выиграл спектакль.

Г. А. Капралов

Что происходит в фильме Карасика? Где-то Карасик пошел по пути И. Владимирова, поставившего упомянутый спектакль в Ленинграде. Вводя музыку, пение, режиссер как бы не доверился производственному конфликту и начал искать другие пути, чтобы не ослабить внимание зрителей. В этих случаях он пришел к иллюстративности.

Что мне кажется очень интересным — это то, что Карасик ввел стихи Леонида Мартынова. Но насколько стихи глубже центрального характера. Если бы философская мысль, заключенная в поэзии, органично преломилась бы в характере Лагутина!

Тем не менее, считает Г. Капралов, фильм «Самый жаркий месяц» важен, очень нужен.

— Если в фильме «Самый жаркий месяц» высокопоэтическое и будничное, повседневное сливаются воедино лишь в отдельных эпизодах, а в основном идут параллельно друг другу, то в картине Михалкова-Кончаловского этот сплав удался художнику. Фильм очень

понравился. Я понял его ключ,— говорит Капралов,— и принял картину. Здесь самого высокого класса режиссура и актерская игра.

Г. Капралов указал в то же время на ряд творческих просчетов постановщика. Так, критика не убедили сцены на перроне, в электричке. Здесь — чистая условность, не получился прием соединения конкретного быта с высокой поэтической нотой, который так удачно реализовался в эпизодах в Таниной квартире. Слишком поспешен финал, зритель не успевает как следует воспринять то, что произошло с героем. А ведь это — обещание новой жизни...

Фильм «Зеркало», говорит Г. Капралов, обращаясь к картине А. Тарковского, производит двойственное впечатление. Есть художник, умный, тонкий — об этом свидетельствуют отдельные прекрасные эпизоды. Но в целом картина не сложилась. Мысль бьется около больших, сложных проблем эпохи, ее трагических противоречий, а выговориться ясно и до конца Тарковскому не удалось. Он словно избегает определенного вывода, необходимого художнику сегодня.

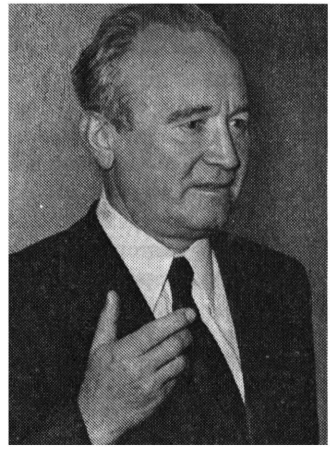
Свои суждения о фильмах высказал А. Караганов:

— Самоочевидно, что большое явление искусства рождается на пересечении движения жизни и самого искусства. Мне хотелось бы с этой точки зрения посмотреть на фильмы, о которых мы сейчас говорим.

В фильме «Романс о влюбленных» возникает удивительная симфония любви. В первой части фильма все соединяется в поэтической гармонии — диалоги и монологи героев, цвет, музыка...

Рассматривая фильм «Самый жаркий месяц», А. Караганов отметил, что Карасик интересно ищет возможности изображения людей труда и многого достиг в этих поисках. У него на экране подлинная рабочая атмосфера — настоящий мартеновский цех, а не павильон, и настоящий, напряженный труд сталеваров. Но фильму не хватает глубины в анализе поставленных вопросов, хотя ставятся они остро, драматично. Неинтересно разработана линия личных отношений героев.

Переходя к критике фильмов А. Тарковского и А. Смирнова, А. Караганов сказал:



А. В. Караганов

— Я дважды смотрел фильм «Зеркало» и каждый раз оставался в недоумении. В картине «Зеркало» много поразительно интересных сцен, решенных с режиссерской изобретательностью и тонкостью; удивительна работа оператора, который передает не просто фактуру жизни, но чутко улавливает настроение, человеческие состояния; талантливо ведет свою роль актриса Терехова. Но когда режиссер становится на путь свободного оперирования пространством и временем, зритель должен ощущать необходимость этого. В фильме «Ленин в Польше» Юткевич воссоздал на экране движение мысли В. И. Ленина, и мне было понятно, почему режиссер использует такой прием. Когда Феллини экранизирует мысль художника, переживающего драму, тут тоже есть свои причины. В «Зеркале» свободное оперирование категориями пространства и времени не получило убеждающего решения.

В фильме есть знаки большой истории: документальные кадры, посвященные ее драматическим событиям. Для чего они? Автор не ответил на этот вопрос самим построением картины: знаки истории идут как бы параллельно основному действию — вне соотнесенности с движением характеров действующих лиц, мыслей и чувств лирического героя.

Эти недоумения мешали мне воспринимать фильм эмоционально, многие его сцены и эпизоды я воспринимаю рассудочно. Я понимаю их смысл,но не нахожу для себя объяснения — почему они существуют в картине. А ведь режиссер должен на такие вопросы отвечать зрителю.

Относительно «Осени». Мне огорчительно это констатировать, но не могу не сказать, что А. Смирнов как бы остановил свое искусство, остановил развитие своего таланта. Может быть, он постеснялся той социальной, нравственной многоплановости, которая была в «Белорусском вокзале»? Может быть, он решил, что нужно исследовать более узкие участки человеческого существования? Наверное, автор мог бы выиграть, если бы показал любовь с большей эмоциональной силой, глубиной, тонкостью. Психологическая анатомия любви людей, изолированных от реальностей многосложной жизни, мешает яркому раскрытию характеров, экранному выражению убеждающего нравственного урока. Актеры весьма ограниченно выполняют «внутреннюю задачу», заложенную в драматургии фильма. Мы ждали от Смирнова куда более интересной работы.

В. Наумов предупредил, что будет говорить только о трех картинах, потому что картины «Осень» не видел. Эти три картины входят в число произведений, которые, безусловно, составляют ряд подлинного искусства. Подчеркнуть это, по его мнению, чрезвычайно важно, так как немало выпускаемых фильмов очень трудно отнести к работам творческим. Основной недостаток нашего кинематографа, считает В. Наумов, заключается, в том, что во многих фильмах идея существует вне образной системы. Автор как бы «вытаскивает», впрямую «формулирует» ее, она не раскрывается постепенно в системе художественных образов. Это беда, поскольку к такому потребительскому восприятию в результате привыкает зритель, и усвоить мысль, воплощенную в сложной художественной форме, ему становится уже трудно.

В. Н. Наумов

— Три картины, о которых идет разговор,— сказал В. Наумов,— выражают взгляд художника на мир, и для того. чтобы понять позицию автора, надо исходить из предлагаемых им «условий игры».

Я хочу начать с картины Карасика. Картина мне нравится. Я считаю ее интересной попыткой выявить красоту тех моментов нашей жизни, которые мы считаем прозаичными. Недостатки фильма не могут скрыть главное — поиск красоты в душе человека, в его труде. Некоторые кадры пластически просто превосходны, производят очень сильное эмоциональное впечатление.

Картину Тарковского «Зеркало» я видел много раз. Предметом исследования художник берет здесь становление личности, пытается проанализировать отдельные оборванные, иногда странные ассоциации, воспоминания и догадки, пытается построить сложнейшие психологические конструкции. Все это, естественно, производит на зрителя ошеломляющее впечатление.

И снят фильм очень хорошо, эмоционально. Дымка, туман, ощущение волны, ветра, которое мы, до боли острое, принесли из детства,— все это производит сильное воздействие. Уникальный дар Тарковского — поразительное чувство природы и соприкосновение с ней.

Но если, исходя из позиций Тарковского, попытаться разобрать картину, то наряду с достоинствами я в ней вижу очень серьезные не-

достатки, притом и чисто профессионального порядка. Картина строится (этот принцип предложен А. Тарковским) по трем линиям: первая — это реальная жизнь, реально существующий человек с его взаимоотношениями с матерью, с женой, с сыном и т. д.; вторая линия — воспоминания; третья — сны или детские кошмары. Все эти три линии, по замыслу автора, должны продвигать его идею, довести до зрителя основную мысль. Чаще всего этого не происходит. Многие, даже очень искушенные зрители не могут разобраться в том, что показывается на экране. Оно остается для них чем-то таинственным, непонятным.

Обстоятельство, которое я не могу не отметить: реальный жизненный опыт восстает против смысла некоторых кусков фильма. Я говорю о содержании. Возьмите эпизод с военруком. Снят он очень хорошо, сильно, эмоционально. Но это неправда. Постараюсь объяснить — почему. В мальчишках, которых я вижу на экране, и меня изобразил художник, ведь я рос в это время. Но т а к, как показано на экране, мальчишки тогда не могли себя вести. Я помню: у нас в тире был один патрон на пять человек, и мы вырывали его друг у друга. Это нельзя снять наоборот. Нельзя брать современную мысль в чистом виде и переносить ее далеко в детство, присваивать своим детским впечатлениям.

Картина Тарковского — исповедь. Художник открывается, исповедуется перед нами. Но просто искренность еще не может быть достоинством, просто открытая до конца душа — это еще не все. Важно то, что сквозь нее прошло, какие события, обстоятельства и какой оставили след — вот что самое интересное.

Несколько слов о картине «Романс о влюбленных». Картина сразу подкупила возвышенностью и чистотой того чувства, которое хотел показать автор, привлекла своим стилем. Режиссер строит фильм по музыкальному принципу — определенный ритм, определенная длительность кусков... Это достоинство картины.

Для меня представляется очень важной музыка речи, ее формы, рефрены, которые помогают постичь суть описываемых событий, не говоря уже о прямом диалоге, который происходит на экране. Я понимаю, что можно говорить каким угодно стилем. Но чтобы убедить в этом — нужен талант, и Кончаловский сумел этого добиться, как ни тяжело воспринимать с экрана пятистопный ямб.

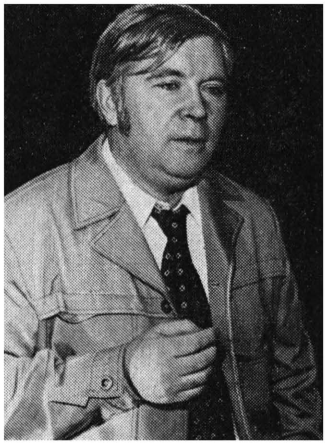
Б. М е т а л ь н и к о в:

— Разговор, который сейчас идет, разговор необычайно своевременный и необходимый. Выбор фильмов, взятых для обсуждения, интересный и принципиальный, не воспринимается иначе как в контексте с общим развитием нашего искусства за последние годы.

Среди этих выбранных для обсуждения фильмов для меня на первом месте стоит «Романс о влюбленных». Мне кажется, он наиболее совершенен, ибо законы, которые выбрал для себя художник, ясно просматриваются, и мы получаем, по выражению Моэма, удовольствие «второго порядка». Сомерсет Моэм как-то сказал, что в восприятии искусства есть два порядка: первый — те непосредственные ощущения, когда зритель все принимает за реальную жизнь, и второй — на более высоком уровне понимания искусства — умение наблюдать за течением событий на экране, не забывая в тот же момент, что эту роль играет артистка такая-то, ставит режиссер такой-то и т. д. «Романс о влюбленных» интересно задуман и столь же интересно решен.

Хочу возразить Капралову, который сказал, что сцена на перроне не очень убедительна. Для тех, кто принял философский ключ фильма, высшей точкой развития темы является именно эта сцена. Она есть пик той условности, которую режиссер и не скрывает, напротив, подчеркивает. У меня дух захватывает от удовольствия — как блестяще придуман отъезд от перрона!

Дальше, наверное, следовало бы остановиться на картине «Самый жаркий месяц». Это важная картина. Задачи, поставленные режиссером, выполнены. Но ведь в искусстве интересно еще и своеобразие художественного решения. И потому я перейду к фильму Тарковского. Если говорить о законе, постав-



Б. А. Металльников

ленном над собой самим автором, то в «Зеркале» он один — это воля художника. Но тут начинаются противоречия. Тарковский шел на риск и не одержал успеха. Однако искренность — всегда достоинство, здесь я не согласен с Наумовым. Фильм Тарковского — кинематографическая исповедь, а исповедь требует мужества. Ведь то, что может сделать Тарковский, не может сделать больше никто. «Самый жаркий месяц» — нужный фильм, однако снять такую картину могут многие, и риска я здесь не вижу.

Мне бы хотелось разъяснить некоторые недоумения, возникавшие по ходу разговора. Я понимаю те чувства, которые владели В. Наумовым, когда он говорил о сцене с военруком. Но картина субъективна и не претендует на воссоздание нашей истории такой, какой она была. Все дается в воспоминаниях определенного человека, так что некий налет субъективного допустим. В данной сцене и в последующих документальных кадрах я вижу прямой стык с современностью. Военрук верен своему воинскому долгу, бросаясь на гранату, и такие же вот люди выстояли на острове Даманском. Мне этот стык ясен.

И все же я заканчиваю разговор о картине Тарковского, с величайшим сожалением констатируя, что фильм его — фильм для узкого круга людей, весьма хорошо образованных в кинематографе. Тем самым плацдарм общественного воздействия фильма очень сужен художником. Но творческий поиск необходим, и то, что Тарковский ищет, зачеркнуть нельзя.

Я бы не стал так сурово судить картину Смирнова, хотя я и не получил от нее художественного наслаждения, которого ожидал. Но нельзя забывать, что Смирнов вышел на довольно пустынное поле. Много ли у нас фильмов о любви? А если эта любовь обрушилась на взрослых людей, у которых уже есть семья? Нам надо учиться исследовать эти темы в киноискусстве, и тогда за неудачей, каковой является «Осень», придут и удачи.

— Сегодня наш кинематограф,— сказал в своем выступлении В. Баскаков, — ищет для исследования новые пласты жизни, новые конфликты, новые характеры. Естественно, поиски не обходятся без ошибок, без заблуждений. Но, как известно, поиск — курс успеха. Еще не так давно,— продолжал оратор,— нам казалось, что фильмы, поднимающие морально-этические вопросы, не находятся на магистральном пути развития нашего искусства, что место им — где-то на обочине. Сейчас мы видим, что это не так. Моральные, нравственные проблемы, связанные с жизнью человека социалистического сознания, становятся все более важными, если не главными. И весьма показательно то, что кинематограф пытается разрабатывать эти вопросы всерьез.

В этом смысле по-настоящему значительна картина «Романс о влюбленных», о которой уже много говорилось.

Очень важная, принципиальная работа — фильм «Самый жаркий месяц». В отличие от известного всем Чешкова, герой фильма Лагутин — свой парень на заводе. Лагутин тоже выступает против существующих там неверных порядков, вступает в конфликт, но он не «со стороны». Картина Карасика создавалась на довольно трудном материале, и я не думаю, говорит В. Баскаков, что так уж много у нас кинематографистов, которые, взявшись за решение подобной задачи, смогли бы сделать фильм на высоком уровне.

Карасик делал фильм честно, стараясь вне-

сти свой вклад в нелегкую и не всегда благодарную работу. Конечно, в фильме есть издержки, и их немало, но в целом, если подходить по-хозяйски к нашему кинематографу, такую картину надо поддерживать.

О фильме «Зеркало» В. Баскаков сказал:

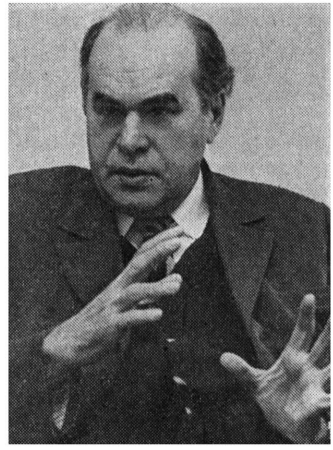
— Фильм поднимает интересные морально-этические проблемы, но разобраться в нем трудно. Это фильм для узкого круга зрителей, он элитарен. А кино по самой сути своей не может быть элитарным искусством.

Как известно, социалистическое искусство способно рассматривать явления действительности не только в формах самой действительности, и в «Зеркале» художник пытается передать процесс мышления, движение сознания, раскрыть подсознание, обращается к своим воспоминаниям и т. д. Однако чувствуется, что фильму не хватает точности в соотнесении личности человека с эпохой, в которую он живет. Когда в картине я сталкиваюсь со сценой, где мать в тяжелое военное время вынуждена продавать фамильные драгоценности, такой сцене я верю, она сделана драматически сильно, с большим психологическим подтекстом. Фадеев как-то сказал, что в период войны миллионы людей совершали подвиги, делали невозможное, но какая-то часть «остервенилась». Так бывает во времена сложных катаклизмов. И художник показывает, как на фоне народной трагедии, народного героизма в отдельных характерах происходит это вот «остервенение», в частности, в женщине, которая готова преуспевать на несчастье других людей. Но вот когда я вижу сцену с военруком, то не способен отвлечься от обстоятельств и времени действия, я не в состоянии забыть, что все это происходит в годы всенародного подвига. Такого быть не могло.

Звучанию этой сцены В. Баскаков противопоставил иную концепцию, концепцию героя фильма А. Тарковского «Иваново детство».

В заключение В. Баскаков подчеркнул важность такого рода коллективных обсуждений фильмов.

С той же мыслью о значении подобных встреч, о необходимости вот так откровенно вести разговор, посвященный поискам решений современных тем, направлению этих поисков, характеру удач и неудач, начал свое выступление В. Соловьев. Он присоединился к тем, кто отмечал точный выбор картин, взятых для обсуждения,— это прежде всего фильмы талантливые, произведения художников яркой индивидуальности. Следовательно, речь идет по большому счету искусства, о творческих находках и просчетах.



В. Е. Баскаков

За последние годы вышло немало фильмов о рабочем классе. Но многие ли из них удачны? Фильм Карасика по сценарию Бокарева удался. Раскрыть самочувствие сегодняшнего рабочего, занятого главным делом своей жизни,— это вещь непростая. Показать выразительно труд, которому отдает себя человек, убедить в том, что человек этот соответствует занимаемому на земле месту,— очень дорогая удача. Фильм утверждает одну из главных наших ценностей: рабочий человек, в полной мере ощущающий ответственность за то, что происходит в его деле, в государстве в целом.

— Я не буду, чтобы не повторяться,— сказал В. Соловьев,— говорить о фильме «Романс о влюбленных». Укажу только, что не надо забывать сценариста, который вместе с режиссером прокладывает новую дорогу. Нельзя отделять от режиссера работу Евгения Григорьева. Их совместная картина, рассказывая о разных аспектах нашего обра-

за жизни, повествует о драме человека, о том, как человек выходит из трудного душевного состояния.

Мы часто сосредоточиваемся на глобальных жизненных проблемах и словно бы не придаем значения анализу вещей, которые относятся к личной жизни. Например, счастлив человек или несчастлив? Что делать тем, у кого в этой одной жизни вдруг не состоялось счастье? Есть люди, которые покоряются обстоятельствам и продолжают жить в бесцветном мире, а есть люди, старающиеся найти из этого выход.

То, каким образом два человека средних лет пытаются противостоять судьбе, пытаются найти новое счастье, обрести новое дыхание, было содержанием сценария и замыслом картины Андрея Смирнова «Осень». Я не могу сказать, что картина снята плохо. Она снята прекрасно. Великолепны пейзажи, превосходна музыка, чудесно играют Л. Максакова и Н. Гундырева. Но не вышли центральные партии, картина не приглашает к соучастию, значит в ней что-то не состоялось. Ведь чтобы пережить рассказываемую в фильме историю «отогревания души», надо прожить вместе с героями сложный момент их жизни. А этого сближения с экраном в картине не происходит. Тут и заключена загадка, которую Смирнову предстоит разгадать. Возможно, неудачно выбраны исполнители, но то, что в картине не состоялась история любви — это очевидно. Не перестаешь думать: а почему? Может быть, потому, что каждый из героев оказался человеком малоинтересным? Если бы узнать, как из такого положения выходят люди духовно богатые, тонкие... Начинаешь думать, как мало нам известно о человеческой биографии героев, хотя они уже много прожили. Словом, возникает целый ряд вопросов, а их не было бы, если бы на экране была Любовь.

В. И. Соловьев

Наконец, о картине Тарковского. Очень трудно судить об исповеди, какие-то душевные заслоны стараются закрыть этот разговор. Я картину видел дважды. По ходу просмотра у меня возникали свои личные воспоминания, в чем-то очень волнующие. Я перебрал отдельные моменты и факты собственной жизни и сделал для себя главный вывод — в сложном жизненном мире надо быть терпимее, демократичнее, быть лучше. Не могу сказать, что вся картина целиком работает на это ощущение и этот вывод. Некоторые вещи через фильм я увидел как бы впервые, и за ними возникали пики времен. Но на втором просмотре я смотрел на героев и понимал, что это не образы фильма, а м о и мысли, м о и воспоминания.

В картине есть некоторый сознательный отказ от контакта с ее зрителями. Между тем перечитайте письма, дневники Льва Николаевича Толстого — ведь он прилагал большие усилия к тому, чтобы найти пути к читателям.

В. Соловьев считает, что поискам художника дороги к своему зрителю уделяется мало внимания, между тем это большая проблема, проблема, которую не следует отдавать только коммерческому кино. У нас есть высокообразованные зрители, способные к восприятию вещей достаточно сложных, возникают целые города, население которых составляют молодые ученые, почему же, говорит оратор, не думать о создании картин, рассчитанных на такую, более восприимчивую зрительскую аудиторию.

Взявший затем слово Д. О р л о в подчеркнул, что не случайно современная тема

занимает сегодня превалирующее место в искусстве, в литературе. Это результат органической потребности художника говорить с читателями, зрителями о том, чем они живут. Это проявление заинтересованного внимания к личности советского гражданина.

Обратившись к фильмам, вокруг которых развернулась дискуссия, Д. Орлов поддержал стремление авторов «Романса о влюбленных» найти новую форму для того, чтобы показать наш сегодняшний день, чувства сегодняшнего героя. Фильм не только позволяет узнавать современность, он заставляет наслаждаться собственно искусством.

Сценарий, по которому поставлен фильм «Осень», был интересным, в нем поднимались важные морально-этические проблемы, он рассказывал и о времени, в котором живут герои. Но в картине режиссер Смирнов как бы «проскочил» мимо сценария драматурга Смирнова. Исчезла предыстория героев; зрителю трудно извлечь главное, что заключала в себе драматургия вещи. Если в сценарии многое было сложным, спорным, то картина получилась однозначной. Несомненен просчет в выборе актеров на центральные роли.

В картине Ю. Карасика, считает Д. Орлов, есть четкое ощущение духа времени. Это обнаруживаешь и в самой проблематике фильма, и в том, как раскрывается на экране заводская жизнь, атмосфера горячего цеха. Принадлежностью искусства становится не только сам человек. Окружающая обстановка, условия его работы, особенности сегодняшнего производства также становятся объектом рассмотрения, приобретают определенную эстетическую ценность. Думается, герой фильма интересен тем, что он максималист, он не хочет откладывать то, что надо сделать сегодня, на завтра. Это человек деятельный, активный, а нашему кинематографу как раз не хватает таких героев. Хорошей находкой режиссера Д. Орлов считает обращение к стихам Леонида Мартынова — «это кислород, который дополнительно питает картину».

Д. К. Орлов

Что касается «Зеркала» Тарковского, то картина, по мнению критика, оставляет холодным. Вместо того, чтобы сопереживать происходящему на экране, зритель вынужден будет разгадывать авторские ребусы.

М. Хуциев:

— Прежде всего, я с огромным удовлетворением воспринимаю сам факт такого разговора — в нашей практике его давно не было. Откровенно поговорить в профессиональном кругу о работах друг друга, не умаляя ни таланта, ни возможностей художника, очень важно. Как важно и то, что мы ведем речь о произведениях не безотносительно к авторам, а в прямом соотношении с людьми, которые делали фильмы. Показательно также, что предметом обсуждения являются совершенно разные картины — раньше мы выбирали темы. Сейчас обсуждаются художественные индивидуальности, отделить картины от их авторов невозможно.

Если начать с «Самого жаркого месяца», то надо признать, что картина важная и актуальная, тема ее представляет интерес. Но я знаю Карасика как автора фильма «Шестое июля». И отсюда веду счет.

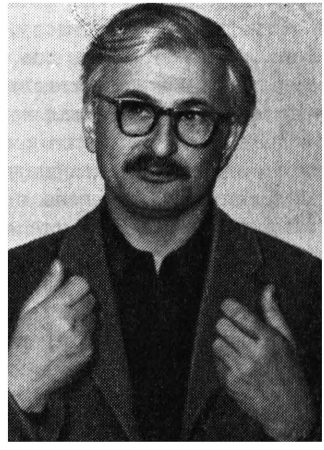
Да, очень трудно делать такую картину. И мы радовались, когда Карасик горячо взялся за этот фильм. Начинаешь смотреть эту картину с интересом. Она смело заявлена, и материал мог бы держать зрителя в напряжении весь фильм. Однако, наблюдая за героями, я ничего не узнаю о них с экрана —

ничего, кроме их производственных забот. Спору нет, заботы эти, труд, конкретно и подробно показанный, заслуживают наше уважение. Но разве не заслуживает быть показанным так же подробно, глубоко и многообразно человек, делающий этот труд. Здесь принципиальный просчет.

В картину Кончаловского я входил трудно. Потом я понял, почему это произошло. Здесь есть некоторые нарушения строя. Романс долго не переходит в роман. Я уже наполнился ощущением любви героев, а движения вперед нет, и начинаешь терять с экраном контакт. Восстанавливается он позже. После того, как пришла весть, что герой погиб. Но герой не погиб. Он вернулся со славой. И если б здесь кончился фильм (а на какой-то момент эта опасность мне почудилась), я был бы разочарован. Но здесь наступает важный перелом. Романс становится романом. Одна из лучших сцен — вся история на вокзале. Это прекрасно сделано, и здесь начинаешь сопереживать герою. Все очень точно — и момент показа того, что снимается картина, где откровенно обнаружена условность (это дано тактично) действия, и уход в черно-белое со смертью героя, живущего в любви и умершего, потому что кончилась любовь. Его возрождение наступает, когда возвращается любовь. Он нашел внешне счастье, но пока его человеческая, нравственная суть не вступила в искренние отношения, пока снова не возникла любовь, он не мог воскреснуть. Возвращающаяся любовь закономерно возвращает картину к ее первоначальной эстетике.

Что бы там ни говорили, так снять — это трудно. Заставить актеров так работать, так говорить, так двигаться. Вот на что надо обратить внимание. Как трудно иной раз работать, потому что люди не готовы к решению чисто профессиональных задач. Мы мало занимаемся подготовкой настоящих профессионалов.

Несколько слов о фильме «Зеркало». То что мне нравилось в картине всегда, нравится и сегодня. Но если говорить по высокому счету, а иного способа я здесь не вижу, то я не могу считать этот фильм удачей Тарковского. Да, в картине есть прекрасные сцены, она сильна умением выразить ощущение человека, поразительно живет в ней природа, замечательна пластика фильма — у Рерберга есть кадры — чудо. Но ведь речь идет о работе мастера, который знаком мне не только умением проникновенно выразить частность, поэтическую фактуру жизни, но художника, от которого я всегда жду своеобразных, но обязательно глубоких мыслей, серьезного диалога со мной, со зрителем. Но дело в том, что в этом фильме диалога не происходит, здесь монолог, в котором автор, не заботясь о собеседнике, беседует в основном с самим собой. И это меня огорчает. У меня такое ощущение, что Тарковского мало заботит, как воспримут его даже искушенные зрители. Появилась необязательность, и рядом с отличными, необходимыми сценами появились куски, диалоги, присутствие которых оправдать трудно.



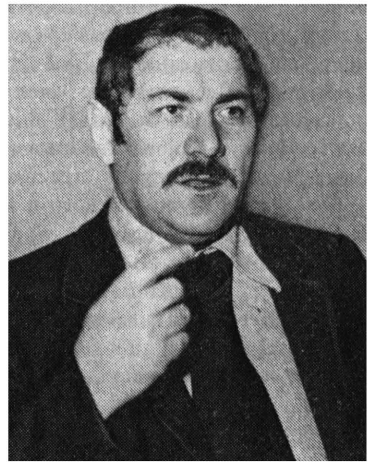
М. М. Хуциев

Я не требую от картины строгой, сухологической выстроенности, очень часто такое жесткое построение мешает реализации на экране настоящего искусства. Я за небрежность. Но кажущуюся небрежность, ту, которая только способ, внешний прием, но за которой скрывается внутренняя четкость, выверенная организующим движением развивающейся авторской мысли. Здесь же небреж-

ность выглядит скорее, как необязательность по отношению к замыслу, к собственному произведению и, к зрителю, которому оно адресовано — ведь адресовано же оно кому-то.

Маленький листок или толстый том — всякое настоящее искусство исповедально. Говорит ли автор прямо, обнажено ли это в произведении или выражено иным образом, это всегда в той или иной степени авторская исповедь. Не имею в виду подвергать сомнению серьезность авторских намерений. Повторяю, я бы предпочел монологу диалог. Что же касается серьезности, то пусть она сохраняется по отношению к собеседнику, а к себе — необходимая доля юмора. Мы ведем здесь важный, давно ожидаемый нами разговор, и не хотелось бы, чтобы критические соображения, которыми мы обмениваемся, были истолкованы по привычке как нападки. Я испытываю к Тарковскому давнее и прочное чувство уважения, которое избавляет меня от необходимости принимать неловкую позу защитника. Да он, слава богу, и не нуждается в защите. Тем более сегодня, здесь. К великому сожалению, у нас не раз возникали ситуации, когда нам приходилось защищать работы друг друга, занимать круговую оборону и не всегда быть откровенными, боясь в оценке, в критике повредить товарищу. Горько думать, как много вреда причиняло это. Думаю, в этом одна из причин и просчетов фильма Тарковского. А равно и наших с вами.

В ряде выступлений была поднята тема внутреннего контакта искусства со зрителем. Коснулся ее в своем выступлении и Г. Чухрай. Обратив внимание, что у одного из ораторов прозвучала мысль о том, будто нужно подумать о фильмах, специально предназначенных особой группе зрителей, Чухрай назвал такую точку зрения опасной. Нельзя ориентироваться на какую-то исключительную аудиторию. В диалоге, который ведет наш кинематограф со зрителем, собеседнику экран должен быть понятен. Киноискусство — это искусство масс. Оно предназначено широким кругам народа. И если художнику есть что сказать, он не зашифровывает свои мысли, он говорит то, что думает.



Г. Н. Чухрай

— Я не хочу, чтобы все эти слова,— продолжил свою речь Г. Чухрай,— были отнесены к Тарковскому, очень талантливому художнику. Но эта картина у Тарковского — неудавшаяся. Человек хотел рассказать о времени и о себе. О себе, может быть, получилось, но не о времени. В других фильмах, которые делал этот прекрасный мастер, ощущение времени было, а в этой — нет. Это не значит, что мы должны сейчас автора четвертовать. Просто нужно откровенно высказаться. Я говорю более остро, другие менее, и это очень хорошо. Мы перестали критиковать друг друга. А нам нужно поспорить, чтобы потом, на основании этого спора, решать — что считать так, а что не так. Когда разговор идет в кулуарах — это одно. Когда при всех, открыто,— тогда повышается ответственность, тогда возникает настоящая дискуссия.

Личность Тарковского многогранна. Но эта его картина меня огорчила, хотя там есть прекрасные эпизоды. Но в гармонию они не сложились. А как писал Пушкин, прекрасное достигается гармонией целого. Сам Тарковский интереснее того, что он сделал.

Скажу о фильме Смирнова. Что хорошего в этой картине? Желание сделать фильм о любви. Любовь — это не мелкотемье. На теме любви сейчас решаются сложные вопросы идеологии и политики. Противники наши

искусно используют интерес к этой теме. Они ставят, скажем, не просто сексуальные фильмы, а вводят в них политические мотивы. Так в картине «Я любопытна» девица занимается «любовью» и попутно говорит о Марксе и Энгельсе, о марксизме-ленинизме, о стихах Евтушенко и т. д. Это не случайно, это попытка опорочить великие идеи, и об этом нельзя забывать.

Но выполнил ли Смирнов в своей картине поставленную задачу, добился или не добился цели? Здесь уже говорилось об идейно-художественном воплощении темы. Нужно, чтобы зритель переживал вместе с героями, вместе с ними был счастливым. А здесь этого нет. Вспомните «Машеньку» Райзмана. Я по сей день благодарен Райзману за то, что видел улыбку Машеньки, за те чувства, которые переживал, когда смотрел фильм. Эти ощущения я пронес через всю жизнь.

Тут говорили о фильме «Самый жаркий месяц», и не было человека, который сказал бы, что тема этого фильма не важна. Я тоже думаю, что это генеральный конфликт нашего общества, нашей жизни. Не только сталевары, но и мы, кинематографисты, совершали подобные моральные проступки, и нужна длительная серьезная борьба, чтобы произошли решительные перемены. Например, мы поставлены в такие условия, что если не сдали фильм, скажем, 5 января, а сдали 20-го, вся студия лишается премии. Вместе с тем, эти 15 дней можно было бы спокойно, с пользой для дела еще поработать.

Я чрезвычайно радовался успеху Карасика в фильме «Шестое июля». Но в новом фильме тема значительнее, чем сам фильм. Главный герой Виктор Лагутин — угрюмый, неумный. Человек занимается серьезной борьбой, ему хочешь верить. А он садится на бульдозер и с помощью бульдозера борется с пьянством. Зачем этот скачок в сторону? Зачем с серьезной темой так обращаться? Если решается большая проблема, то в рамках этой проблемы и надо остановиться, не разбрасываться...

Личной жизни у героев нет. Линия эта не развита. Если не нужна она для раскрытия темы, характеров, лучше отказаться от нее вообще, сосредоточиться на главном.

Недостатков много. Но, тем не менее, фильм я поддерживаю, поскольку он поднимает главные конфликты нашего времени.

С. Ростоцкий:

— Вольтер сказал, что только люди великой души могут противоречить друг другу без ненависти. Разговор, который происходит сегодня, нам крайне необходим в размышлениях о проблемах большой важности и сложности. Не случаен и выбор фильмов для обсуждения. Есть что обсуждать. Меня очень волнует, что множество наших картин находится за чертой искусства. Ведь кто-то же читал сценарии, запускал их в производство, смотрел, выпускал со студии эти картины... Там же ничего нет, сделаны они без душевных затрат. Обсуждать стоит другие фильмы — которые создаются с затратами души, сердца, ума. И вот фильмы, о которых сегодня идет речь, это каждый раз — поступок. А уж отношение к поступку может быть самое различное.

Появление фильма «Самый жаркий месяц» я приветствую.

Однако я не употреблял бы в связи с ним таких слов, как гражданский подвиг. Наш долг делать такие картины. Можно сказать,

С. И. Ростоцкий

что Карасик молодец, раз он взялся за это дело, но не надо говорить, будто не было до этого хороших фильмов на рабочую тему. Вспомните, например, «Весну на Заречной улице».

С. Ростоцкий указывает на то, что в наших фильмах чувствуется недостаточно глубокое знание жизни, робость перед ее сложными поворотами и коллизиями. Нередко вопросы ставятся острые, но решение их смазывается.

— В фильме «Самый жаркий месяц» мне очень интересно было бы услышать разговор героя с директором завода. Я его ждал. Надеялся хотя бы прочесть мысли персонажей. Но фильм кончается, а разговор этот так и не состоялся. Я подчеркнул это не в осуждение Карасика. Я согласен с тем, что трудно, очень непросто снять подобную картину. И все-таки нельзя недоговаривать, раз художник действует в интересах общества.

Такую картину, как «Романс о влюбленных», не каждый из нас смог бы сделать.

И действительно, тут верно говорилось — нельзя забывать о Григорьеве как об авторе фильма. В свое время пришел он ко мне, принес сценарий, я посмотрел и сказал, что поставить это невозможно. Я честно сказал: не знаю, как поставить эту картину. Кончаловский — человек мужественный, он поставил фильм.

Среди других фильмов картина выделяется и техникой, и профессионализмом, и масштабностью мысли. Тем, кто смотрел фильм один раз, советую посмотреть второй. Первый раз я удивлялся «камере», тому, как это сделано, а во второй — фильм забрал меня эмоционально.

Если говорить о картине Смирнова — об «Осени», то меня она очень огорчила. Тут говорили об исполнителях. Они действительно неинтересны. Герои поэтому получились незначительными. К тому же актеры очень плохо говорят. Народная речь сделанная, искусственная.

Мне было стыдно смотреть этот фильм, потому что порой его как бы не смотришь — подсматриваешь.

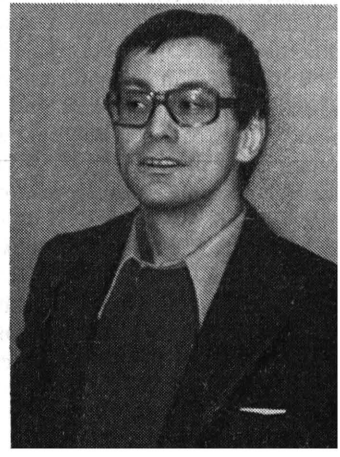
В фильме А. Тарковского оратор отметил ряд великолепных сцен, чуткую работу оператора, который глубоко понимает режиссера. Однако мысли автора не стали достоянием зрителя, как сам фильм не стал зеркалом жизни.

А. Михалков-Кончаловский:

— Я сделал пятую картину. И эта встреча с современностью была для меня откровением. Действительно, нам со сценаристом нужно было гигантское мужество, чтобы так показать современность. Это не жизнеподобие, мы стремились к другому, потому что картин жизнеподобных много, они не волнуют.

К сожалению, мне не удалось подняться до уровня драматургии сценария Григорьева. Я согласен также, что в фильме нужен юмор. В сценарии он был, а в фильме пропал.

Большую часть своего выступления Михалков-Кончаловский посвятил проблеме драматургии, сценария. Необходимо поднять средний уровень кинодраматургии. Режиссер должен ставить доброкачественные произведения, а не полуфабрикаты. Ставить полноценный профессиональный сценарий. Между тем почти все режиссеры, даже не обладая для этого необходимыми данными, пишут сценарии, но получается так: один хорошо пишет диалоги, но не может придумать интересную фабулу, другой, наоборот, не умеет писать диалоги и т. д. Отсюда и тянется нить к слабым картинам.



А. С. Михалков-Кончаловский

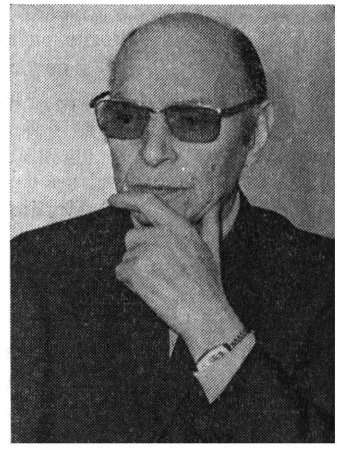
Важно, говорит Михалков-Кончаловский, обратить внимание и на подготовку актеров. В кино возникают новые формы, новая стилистика, актеры к этому не приспособлены. Они не обладают той высокой профессиональной школой, которая сегодня просто необходима.

Нынешнее обсуждение моей картины по сценарию Евгения Григорьева оставляет какое-то праздничное ощущение. И это побуждает размышлять дальше о том, что есть главное в нашем обществе и как это достойно осветить на экране.

Ю. Райзман:

— Постепенно дискуссия завершается, нужно подводить итоги. Кто определит точку зрения на картины? Много спорили и спорили по-настоящему. Многое сказано правильно. Мне кажется, что для обсуждения этих четырех картин, для обсуждения со всеми серьезными итогами того, что мы делаем в кинематографии, не хватает пятой картины. Эта пятая картина — «Калина красная» Василия Шукшина. Меня ничто так не потрясло, как эта картина — огромной глубиной характеров, их сложностью необычной. Искусство кино — это искусство глубокой жизненной правды. И эта картина стала для меня на долгое время критерием того, что мы должны требовать от кинематографа. Фильм «Калина красная» сделан художественнее, чем многие наши картины. Он сделан так, что не мешает Шукшину, актерам выразить все то, что Шукшин задумал. А ведь особенно интересного в чисто режиссерском плане в фильме, пожалуй, нет.

Сегодняшнее обсуждение четырех фильмов, несмотря на то, что и критикуют их, все-таки — праздник. Я не знаю, с какой картины начать, потому что мне не хочется расставлять фильмы по полкам. У Тарковского «Иваново детство» было прозрачно. Столь же прозрачна и ясна следующая картина — «Андрей Рублев». Но вот уже в «Солярисе» можно было обнаружить неточность языка, его известную запутанность. Сейчас Тарковский стоит на распутье. Это человек огромного таланта, он с блеском может представить советскую кинематографию и на международном



Ю. Я. Райзман

экране. Люди, с которыми он считается, должны окружить его вниманием, помочь ему.

Я не очень согласен с оценкой картины Смирнова, которая была здесь дана. Картина по своей эстетике, по своему художественному направлению ближе всего к реализму. Это картина вообще не о любви. Это человеческая трагедия. В картине много потерь, и немало интересного. То, что Смирнов после удачи, которая у него была в «Белорусском вокзале», не пошел по проторенной дорожке, а взялся за очень сложный и трудный материал, это неплохо. Мне кажется, что художник просто ищет. Это его вторая картина. Она не является этапной. Но не надо списывать ее, как картину неудавшуюся.

Встречаясь на студии с Кончаловским, работавшим над «Романсом о влюбленных», я спрашивал его, как дела. Он отвечал — это эксперимент, не знаю. Да, нужно мужество, чтобы решиться на такой шаг, хотя я считаю, что в картине не все удалось. Но то обстоятельство, что Кончаловский понял, что картина несовершенна, может помочь художнику в трезвой ее оценке. Сценарий, который я прочитал, посмотрев фильм, более понятен. Он задает тон таланту.

Руки режиссера могут стать его союзниками или его бедой, когда нужно выдержать стиль. Вот у Кончаловского в финале вдруг

идет реалистический рассказ. Может быть, не каждый зритель заметит разностильность, но для меня это слабость и недостаток в картине. Взявшись за постановку, Кончаловский считал, что профессия у него в руках, он может все. Действительно, он набрался огромных сил в своей профессии, и в фильме есть сцены, сделанные с блеском. Но силе замаха всегда должна соответствовать точность удара. И тут режиссер несколько себя переоценил... Мне думается, что, переходя к новой картине, Кончаловский должен взвесить свои удачи и следующей сделать очень серьезную работу.

Тему картины «Самый жаркий месяц» Райзман, как и все выступающие, считает чрезвычайно важной. Однако в том, какие пути избирают авторы для разрешения конфликта, Ю. Райзман видит определенную робость: старались сделать острее, но при этом сами ограничивали себя...

— Картина Карасика,— говорит оратор,— чрезвычайно актуальная, правдивая. Я верю этим людям, всей этой атмосфере, тому, что происходит. Но мне мешают сосредоточиться стихи, которые картине не нужны.

Завершая свое выступление, я хочу сказать о том, что судьбы у всех этих картин, естественно, будут разными. Но художники ищут плодотворно, потому что ищут талантливые люди. Думаю, что к обсуждаемым сегодня фильмам мы могли бы присоединить еще минимум десять картин такого уровня. Именно такие произведения, а не поток средних картин, определяют уровень нашей кинематографии.

Выступивший вслед за Ю. Райзманом Л. Кулиджанов отметил, что участники разговора были единодушны в определении главных задач современного советского искусства, в оценке его принципиальных явлений, в подведении каких-то общих итогов развития кинематографа на нынешнем этапе. Совещание вышло за рамки обсуждения четырех картин. По существу, речь шла о всей нашей кинематографии. Есть смысл проводить такие встречи, скажем, раз в полгода, чтобы накопился материал для плодотворного разговора. Практика подобных обсуждений будет очень полезна как для творчества отдельных художников, так и для всего киноискусства в целом.

Л. А. Кулиджанов

Итоги совещания подвел Председатель Госкино СССР Ф. Ермаш.

●

Обсуждение, которое прошло на совместном заседании коллегии Госкино и секретариата правления Союза кинематографистов, было посвящено четырем кинопроизведениям, созданным кинематографистами одной студии. Однако разговор, сосредоточенный, казалось бы, на конкретных фильмах, на удачах и просчетах их авторов, не ограничивался констатацией частных успехов или промахов — анализ творческих поисков и их результатов так или иначе выводил к более широким обобщениям, к размышлениям относительно определенных явлений в киноискусстве.

Хочется пригласить кинематографистов к встречам такого рода уже на страницах нашего журнала. Подобный обмен мнениями о новых кинематографических работах, о связанных с ними чертах кинопроцесса в целом принципиально важен и интересен.

«Высокое звание»
«Камарадос»
«Экзотика и будни Малайзии»
«День в Сингапуре»
«Филиппины»
«Компьютер и загадка Леонардо»

А. Максимов

Герой пишет свою биографию

«Высокое звание»
Фильм первый «Я — Шаповалов Т. П.»
Сценарий Ю. Дунского, В. Фрида. Постановка Е. Карелова. Главный оператор А. Петрицкий. Художники Вал. Филиппов, Вл. Филиппов. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор И. Урванцев. «Мосфильм», 1973.

Фильм второй «Ради жизни на земле»
Сценарий Ю. Дунского, В. Фрида. Постановка Е. Карелова. Главный оператор А. Петрицкий. Художник Вал. Филиппов. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор И. Урванцев. «Мосфильм», 1974.

Чем ближе тридцатилетие Победы, тем пристальнее вглядываемся мы в ее истоки, тем жарче, настоятельнее становится необходимость понять и людей — ее творцов, и те общественные условия, тот общественный строй, который этих людей воспитал. Все мы понимаем: осмысляя подвиг советского народа в минувшей войне, киноискусство открывает новые человеческие характеры, которые не просто продолжают летопись великих деяний народа в лихую годину,— этот необходимый этап первоначального накопления уже пройден; сегодня киноискусство если уж берется за священную для народа тему, то пытается осмысливать ее масштабно, эпически-обобщенно, будь это эпопея «Освобождение», или драма героико-лирического пафоса «А зори здесь тихие...», или проза «Белорусского вокзала», или аналитическая драматургия «Горячего снега».

Каждый из этих фильмов с разных сторон подходит к ответу на вопрос, интерес к которому не иссякает во всем мире: что же решило исход войны; какие великие ценности она защитила, утвердила, умножила; кто является ее подлинным героем...

Есть много ответов на этот вопрос, ответов разных и правдивых одновременно. Киноискусство за три десятилетия после победы, как и за военные годы, когда были созданы первые фильмы о войне, не исчерпало всего многообразия и богатства человеческого опыта, его героических взлетов, накопленных за то великое — кровавое и страшное — четырехлетие. Не исчерпало, хотя и гордится по праву совершенными открытиями — открытиями характеров людей, вынесших на своих плечах тяжесть войны. Среди них немало таких, что и сформировались на войне: война стала их школой, дала им зрелость, идейную и нравственную. Солдат Алеша Скворцов стал высоким символом именно такого характера; ему выпала высокая и редкая миссия: воплотить на экране судьбу целого поколения. А есть характер иной чеканки, тот, который с самого начала уверенно противостоял разрушительной силе войны и сам оказывал мощное влияние на людей, его окружающих, на весь ход войны, на самый облик — суровый и справедливый — великой армии-победительницы. Это люди высокой нравственной пробы — люди цельные, умудренные опытом борьбы за коммунизм, за воспитание нового человека, за все то плодоносящее и животворное, что мы привычно называем делом партии. Характеры этого склада созидались в борьбе, в постоянных преодолениях и противостояниях.

Такой характер всегда был в центре внимания советского киноискусства, какие бы сюжеты, какие бы исторические ситуации оно ни осваивало. Характер, представляющий собой как бы олицетворение, а вместе с тем и драгоценное завоевание советского строя, вышел на орбиту искусства уже в самых первых фильмах, отразивших начало войны — вспомним «Секретаря райкома» и Василия Ванина в главной роли Степана Кочета. Развитие

такого характера обогащало советское кино, служило высокой и важной цели воспитания гражданских качеств личности.

Но разрабатывая тему человека на войне, наше киноискусство, к сожалению, по-настоящему не занималось анализом — в развитии, в генезисе — образа советского военачальника. Конечно, фильмы, где образы военачальников занимали соответствующее место, получали убедительное, интересное решение, на экране появлялись. Можно вспомнить такие ленты, как «Великий перелом» Ф. Эрмлера, «Фронт» бр. Васильевых. Отдельно следует назвать Серпилина из фильма «Живые и мертвые», истинно народный, во всей своей глубине партийный характер которого в воплощении А. Папанова обнаружился с покорившей всех правдой и человечностью. В фильмах последнего времени врезалось в память исполнение М. Ульяновым роли маршала Жукова.

И все-таки чаще всего военачальник представал на экране по преимуществу в «звездные минуты» своей полководческой судьбы; тяжелая работа стратега, повседневная жизнь безотказного труженика войны оставалась физически вне поля изображения, как и история формирования характера такого вот солдата по призванию, человека, осознанно и радостно посвятившего себя охране завоеваний Октября, обороне священных границ Родины.

Между тем тип советского военачальника, полководца складывался в исторически конкретных обстоятельствах, как любой другой социальный тип; он вобрал в себя и черты истории и черты народа, ее созидавшего.

●

Опыт нашего киноискусства показывает: ничто, даже исторический документ не обладает столь мощной способностью отражать свое время, как типический характер, верно схваченный и правдиво воссозданный на экране. Советское киноискусство выдвинуло большую плеяду таких героев. Недаром долгая жизнь выпала на долю Чапаева и Максима, Шахова и Александры Соколовой, прочное место в памяти зрителей, в их сознании заняли депутат Балтики — профессор Полежаев, сельская учительница Варвара Мартынова, солдат Андрей Соколов, коммунист Василий Губанов, председатель колхоза Егор Трубников. Список этих имен можно продолжить, называя фильмы военных и послевоенных лет.

Все это — веский аргумент в пользу тезиса о том, что советское киноискусство на пути постижения типического образа современника, строителя коммунизма, его исторической роли в революционном переустройстве бытия одержало самые славные свои победы.

Разумеется, типология героя в нашем кино не исчерпывается героем, впрямую персонифицирующим движущие силы истории на разных этапах. Тезис о том, что типическое — это обязательно прямая персонификация какой-то социальной силы, справедливо отброшен и искусством и теорией как вульгаризаторский и обедняющий возможности художественного познания жизни.

Типология героя советского кино широка и многообразна и не укладывается ни в какие схематизирующие группировки. Тем более важно подчеркнуть, что в силу социальной природы Октябрьской революции, утвердившей власть рабочих и крестьян на шестой части планеты, первородным для советского киноискусства был и остается герой, который формировался и сложился в первую очередь как характер народный и героический.

Жизнеспособность такого характера вряд ли нуждается в особых объяснениях. Рожденный революцией и борьбой за коммунизм, окрыленный ее пафосом, ее уверенной устремленностью в будущее, этот характер не мог раствориться в море бытовых неурядиц, напротив, он развивался во времени, шагая с ним в ногу, обретая новые черты, вбирая в себя и концентрируя особенности разных этапов социалистической эпохи. И если документальные кадры остаются для нас наглядным свидетельством тех или иных исторических фактов, фиксируют то или иное событие, то художественная кинолетопись через

«Высокое звание». Шаповалов — Е. Матвеев, Гайдабура — Д. Франько

образ героя эпохи раскрывает философскую сущность, человеческий смысл истории, выражает закономерности развития общества через людские судьбы.

Типический герой времени заключает в себе не только свою личную правду, он несет правду истории, его характер обнаруживается в многогранных связях с действительностью.

Экранный образ Чапаева потому и продолжает оставаться живым вот уже четыре десятилетия, что он дан в человеческой и в исторической конкретности одновременно. Жизненность Чапаева объясняется историческим бессмертием его истинно народного характера, масштаб которого соответствует масштабу исторических событий, с ним впрямую связанных. Тем, что в нем выражены черты народного характера, которые не исчерпали себя в испытаниях гражданской войны и военного коммунизма, а сохранились, но только как бы на ином витке,— во все последующие периоды нашей истории.

Так же, как и Максим из известной трилогии Козинцева и Трауберга... Это не просто «положительный героей», обаятельная личность, это прямое порождение времени, которое закономерно выдвигало героев именно такого плана, такого склада, и, что особенно важно в этом контексте подчеркнуть, с такой перспективой исторического движения.

Естественно, что на протяжении развития советского киноискусства герой видоизменял, усложнял свои черты, свою психологию, характер мировосприятия. Он не менялся в своей классовой, нравственной, общественной сути, но он открывал в себе новые силы, новые

возможности, преодолевал новые препятствия. Менялось многое. Не менялась его социальная природа, его генетическая структура. Поэтому-то одинаково хорошо узнаваем, понятен, близок для всех возрастов и всех социальных групп был и «парень из нашего города» Сергей Луконин, и сельский коммунист Макар Нагульнов, и юный солдат Алеша Скворцов, и руководитель крупной стройки Губанов-младший, и главный конструктор Башкирцев. В них по-разному, но всегда обязательно в самых главных своих чертах, в своем основном классово-историческом содержании воплотилась наша эпоха — с ее трудностями и радостями, испытаниями и успехами, потерями и победами. В них раскрывалась диалектика времени, диалектика неудержимого развития нового мира, новых человеческих отношений.

Сродни таким героям и Тимофей Шаповалов, красный командир, военачальник — главное действующее лицо кинодилогии «Высокое звание», поставленной режиссером Е. Кареловым и состоящей из фильмов «Я — Шаповалов Т. П.» и «Ради жизни на земле».

Сценарий Ю. Дунского и В. Фрида справедливо привлек к себе внимание. Драматургам, решавшим в этой работе принципиально новую идейно-художественную задачу в создании образа советского полководца, удалось раскрыть в своем герое определенный социальный тип, отразить движение, поступательное развитие времени. Обратившись к характеру такого масштаба, сценаристы сумели передать его, этот масштаб, прежде всего

«Высокое звание». В центре Шаповалов — Е. Матвеев

через ощущение слитности дел, поступков героя с устремлениями партии, народа, страны в целом. Биография Шаповалова поэтому прочитывается в сценарии не только как отдельно взятая, частная судьба. В каждом ее «кусочке», в любом отрезке жизни героя просматриваются, узнаются не просто приметы тех лет — проявляется их определяющий смысл, их сущность. И главное — характер центрального героя, вобравший в себя одновременно и обобщенные и конкретные черты эпохи, не остается фигурой, всего лишь иллюстрирующей ход событий, Тимофей Шаповалов под пером драматургов обретает многомерность человеческой натуры и становится лицом, вызывающим к себе живые симпатии.

К сожалению, замысел драматургов далеко не во всем реализовался в фильме. Потери в одном, втором, третьем привели к тому, что в картине многое упростилось, утратило сложность в изображении жизненных явлений, человеческой психологии, стало всего лишь знаком времени, а не его образом, напоминанием о прошлом, а не новым его осмыслением. И тем не менее, «Высокое звание» следует рассматривать как важную попытку представить на экране биографию героя в определенном срезе: «судьба человеческая — судьба народная».

Думается, что, определяя направление творческих поисков советских кинематографистов, это завоевание фильма, как и его принципиальное значение, критика наша пока недооценила.

●

В понятие «герой эпохи» непременно входит и почва, на которой он возник, и обстоятельства, сформировавшие этот характер, и его историческая роль — роль созидателя нового общества, и его историческая судьба, измеренная судьбой всей страны. Как видим, понятие это очень емкое, и здесь одновременно заключены обстоятельства, и облегчающие работу над образом и во многом осложняющие ее.

Казалось бы, это так заманчиво и выигрышно — сконденсировать в одном характере типические особенности эпохи, раскрыть их, проанализировать, объяснить... Но просто ли избежать здесь скороговорки, схематичности, конспективности, иллюстративности, наконец? И как найти точную соразмеренность деяния конкретной личности и свершений всего народа? Не заслонит ли общее — индивидуальное, не поставит ли героя на котурны такой высокий фундамент? Наверное, проще писать частную биографию, раскрывать конкретную судьбу.

«Наш сценарий не следует читать как биографию реально существующего советского военачальника. Тимофей Петрович Шаповалов — лицо вымышленное, собирательный образ». Такое вступление предпослали своему сценарию «Высокое звание» кинодраматурги Ю. Дунский и В. Фрид. Зачем авторам понадобилось подобное обращение к читателю? Для того ли только, чтобы читатели, а за ними и зрители не сличали биографию вымышленного героя с биографиями реальных лиц? Такой резон вроде бы есть. По ряду фактов биография маршала Шаповалова «ложится» на биографию маршала Жукова. Тут и короткий период службы в царской армии, и переход на сторону революции, и кавалерийское прошлое — Г. К. Жуков тоже начинал конником; а потом участие в гражданской войне, и Халхин-Гол, и, конечно, фронты Великой Отечественной... Но вот ведь в чем дело — среди славных советских военачальников мы назовем не одного, чья жизнь так или иначе совпадает с жизнью Шаповалова Т. П.— сына слободского ремесленника, прапорщика царской армии, командира регулярной Красной Армии, советского генерала. Большинство советских полководцев вышли из рабочих или крестьянских семей, призывались в царскую армию, прошли суровую школу в окопах первой мировой войны, по праву гордились своими «Георгиями», добытыми в бою, почти все участвовали в гражданской войне. Пограничный конфликт на реке Халхин-Гол сделал известными несколько имен, прославленных затем уже в сражениях Великой Отечественной. Среди них были имена Г. К. Жукова, К. К. Рокоссовского, А. И. Родимцева... И в биографии П. Д. Черняховского можно

найти многое, что связывается с биографией героя сценария, о чем, кстати, и упоминал в своих интервью исполнитель главной роли фильма актер Евгений Матвеев. Так что ассоциации, сравнения, параллели все равно неизбежны. Но все же дело не в них, вернее, не только в них. Дело тут в первопричине этих сопоставлений и сравнений. А она глубже простых фактических совпадений, потому что социальный характер всегда в той или иной форме, в той или иной степени имеет документальный масштаб, как следствие его «привязки» к определенному времени, к определенной эпохе. На поле такого характера происходит как бы сближение жизни и искусства: персонажи вымышленные и реальные обнаруживают черты своего генетического сходства.

В данном случае, как мы видим, сходство это усугубляется еще и тем, что кинодраматурги и впрямь использовали факты разных военных биографий. Но ясно одно: их цель состояла не в том, чтобы Шаповалов кого-то напоминал. Напротив, они не хотят отождествлений — эпизод за эпизодом они выписывают намеренно обобщенный, исторически детерминированный характер и в то же время индивидуализируют его, ищут качества неповторимые, своеобычные.

Мы уже говорили, что типический характер героя эпохи сложился как характер героический, бойцовский: сама революция была его колыбелью. Эта главная типологическая черта Шаповалова, унаследованная им от Чапаева. От героя, революцией мобилизованного и призванного. Героя, слившегося с массой и потому получившего нравственное право возглавить ее. Героя, исповедующего передовые идеи партии и преданного ее идеалам до конца, без сомнений и колебаний.

Историческая дистанция в сорок лет пролегла между фильмами «Чапаев» и «Высокое звание». Однако симптоматично, что ни время, ни очевидная несопоставимость художественных масштабов обеих картин, вторая из которых, повторяем, как целое очень несовершенна и ценна прежде всего образом своего главного героя, не могут заслонить факта родовой близости Чапаева и его только вчера вышедшего на экран боевого товарища, человека, на долю которого выпали те дороги истории, по которым не дано было пройти его предшественнику.

●

Очевидно, что исполнитель главной роли подбирался с учетом авторской концепции образа Шаповалова. Выбор режиссера Е. Карелова пал на Евгения Матвеева — актера, в творчестве которого «мирно сосуществуют» пафос и лирика, актера, в ком напористый, властный темперамент героя активного социального действия, политического борца не подавляет, а скорее подчеркивает черты героя лирического. Достаточно припомнить хотя бы Нагульнова в «Поднятой целине» и Федотова в «Родной крови».

Оба эти героя носят гимнастерку: Нагульнов пришел с гражданской, Федотов — с Отечественной. И все же закономерно, что уже тогда, когда мы впервые смотрели те ленты, эта вовсе не нейтральная подробность во внешнем облике матвеевских героев связывалась с чертой социального характера, с его родословной. Гражданская война, война Отечественная — черты биографии такого характера, отложившиеся в нем новым социальным и душевным опытом.

Матвеев — актер, который, точно прослеживая линию социальной биографии своих героев, в то же время никогда не отъединяет социальную характеристику от характеристики чисто человеческой. Если внимательно приглядеться к тем, кого сыграл Матвеев на экране, то за внешней суровостью, волевой собранностью, крепкой мужественностью его героев можно увидеть натуру в общем-то мягкую, даже лирическую. Хотя эти черты — в глубине души, напоказ их актер не выставляет.

Таким играет Е. Матвеев и Шаповалова — неспособным к громким словоизъяснениям, сдержанным, сосредоточенным, но внутренне всегда готовым к добрым поступкам, способным на душевную чуткость.

Когда Шаповалов уезжает из полка на учебу в военную академию, он произносит ма-

«Высокое звание». Шаповалов — Е. Матвеев, Павел, его сын — Б. Токарев

ленькую речь — единственную на весь фильм. Он говорит: «Если понимать слово «друг», как человек, который пойдет за меня на смерть и за которого я согласен идти на смерть, то друзей в таком смысле я оставляю здесь полтысячи. И куда бы я ни приехал, везде у меня будут такие друзья — покуда я служу в армии...»

Более пространного словесного самовыражения Шаповалов в картине не обнаружит — и это опять-таки в логике его социального характера. Скупое слово дороже ценится: скупым словом Шаповалов и выразил свое понимание человеческой общности, навечно связавшей его со всеми теми, кто идет с ним в одном строю, свое понимание коммунистической нравственности.

Но, как и у всех людей шаповаловского склада, жизнь героя Матвеева состоит не из слов, а из поступков.

Впервые мы встречаемся с ним в бесконечных коридорах Наркомата обороны. Человек в добротном штатском костюме с полевой сумкой в руках — это и есть генерал Шаповалов, который, как выяснится позже, вот уже долгое время обивает пороги, чтобы доказать: раны зажили, он здоров, он, черт побери, годится в строй. И вот наконец-то дело сдвинулось. Генерал-полковник Гайдабура, соратник и друг, подвигает ему стопку бумаг: пора заполнять анкеты, писать автобиографию. И за первой строкой — «Я — Шаповалов Тимофей Петрович...» последует встык смонтированный кадр: долговязый прапорщик в длинной, до земли шинели, с шашкой на боку и с солдатским «Георгием» на груди спрыгнет

с розвальней и прямиком направится в слободку, в отчий дом...

Надо сказать, что не раз испытанный на экране этот прием несет в данном художественном контексте активную эстетическую нагрузку. Тут сюжет прямо «работает» на типологию социального характера. Задача же и режиссера и актера — найти в типическом индивидуальное, ибо человеческий характер, как мы знаем, не сводится к характеру социальному.

...Как поступит красный конник Тимофей Шаповалов, когда среди шквала гражданской войны встретится ему молодая вдова Ксения из богатого хутора? Та, что перевяжет его раны, схоронит от бандитов. Недолго думая, посадит он ее на боевого коня позади себя и вместе с эскадроном умчит на Гуляй-Борисовку, добивать беляков.

Потом он возглавит мадьярский дивизион, и здесь, на берегу Камы, произойдет с нашим героем случай хотя и курьезный, но опять-таки очень показательный для Шаповалова. Недаром в картине случай этот развернут в большой эпизод.

А дело было такое. В полевой бинокль увидел Шаповалов, что начальник штаба бригады, заслуженный и безупречный командир, ушел к белым. Как так? Комбриг тут дал себе волю. Кричал на Шаповалова, как на мальчишку. Ведь, как тут же выяснилось, начальник штаба перебежал к белым с оперативным планом наступления. .

Что же предпримет в этой ситуации Шаповалов? А вот что. Под покровом ночи его конники бесшумно минуют вражеский заслон, спустятся к реке, где стоит пароход «Бова Королевич», на котором предателя должны доставить в штаб белых. И, едва наступит утро, обрушатся на пристань молниеносной кавалерийской атакой. Белые не успели опомниться, как были выбиты с парохода, предатель Шумский схвачен и доставлен пред очи комбрига.

Оказалось, правда, что Шаповалов, сам того не ведая, сорвал важную разведывательную акцию: «предатель» Шумский должен был... дезинформировать противника.

Понятно, что при закрытых дверях с Шаповалова «сняли стружку». Но и наградить его все же пришлось. Не раскрывать же военную тайну!

Однако сам Шаповалов не простил себе этой анархистской лихости, хотя так и не нажил умения благоразумно уходить в сторону, когда сердцем чувствует, знает: обязан вмешаться, помочь. Но воинская дисциплина — не шутка. Шаповалову, случалось, и трибуналом грозили, и очередное звание задерживали. Всякое бывало в многотрудной жизни кадрового военного. Но комполка Шаповалов, комбриг Шаповалов знал твердо одно: без армии ему не жить. «Без нее я умру, наверно...» — сказал он однажды своему командиру.

Это признание — выражение сути характера, сути личности, плотью, кровью своей связанной с делом, которому служит. Нет, не просто служит, а всю свою жизнь до конца, без остатка отдает.

Вспомним, как впрямую перекликается это признание Шаповалова со словами Макара Нагульнова, которого Евгений Матвеев сыграл ранее:

—Мне без партии не жить! И я партии буду ишо нужон...

В страстном этом возгласе — не минутный порыв, в нем весь Нагульнов, преданный Коммунистической партии до последнего дыхания и столь же необходимый, нужный, близкий ей человек.

Если сравнить Шаповалова и Нагульнова, то в их человеческих свойствах мы скорее обнаружим различия, чем сходство. Сходны не индивидуальности, сходны их типические, принципиальные черты. Близка их социальная почва, социальная основа. Оба характера — из гущи народной. Оба спаяны с народом накрепко.

...Первую картину дилогии «Высокое звание» завершает эпизод, который смыслово и глубоко эмоционально раскрывает единство героя и масс.

Шаповалов уезжает из своей кавалерийской части в Москву, в академию. Накануне были шумные проводы в комсоставской столовой.

А сегодня на вокзальном перроне только его жена и сын. Жена обижена: как это, никто не пришел проводить... Шаповалов спокоен и суховат: «Вчера проводились...»

Сидя у вагонного окна, Шаповалов прощальным взглядом окидывает места, которые отныне уже становятся его прошлым. Сейчас, когда его никто не видит, он задумчив, грустен. И вдруг, словно из-под земли, выросли перед составом всадники. Словно в боевом строю, салютовали ему, комполка Шаповалову, и песня, старая песня конников-красногвардейцев рвалась в воздухе, летела вслед поезду...

●

Авторы фильма не маскируют, а, напротив, подчеркивают прием: герой пишет свою биографию, и в кадре на белом листе бумаги появляются ее скупые строчки. Но за этими короткими фразами — «добровольно вступил в ряды Красной Армии», «окончил Военную академию» — перед зрителем встают отрезки боевого, партийного пути, пути, который раскрывает не просто личную биографию, а общие завоевания социализма, героические свершения партии и народа.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» подчеркивалось, что «в произведениях кино следует глубоко запечатлеть героический путь, пройденный советским народом под руководством КПСС», что важная задача кинематографистов — воспитывать «благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности делу Коммунистической партии, непримиримости к врагам социализма, силам реакции и агрессии».

Дилогия «Высокое звание» и прежде всего ее центральный образ служат именно этим целям и задачам.

Пример жизни Шаповалова, который, отвоевав на гражданской, в мирное время станет передавать свой военный опыт молодым армейцам, а потом окажется на Дальнем Востоке, на Халхин-Голе — уже комбригом, крупным военачальником, будет тяжело ранен, списан в запас и упорными усилиями,

«Высокое звание». Шаповалов — Е. Матвеев

железной настойчивостью добьется, чтобы его вновь призвали в строй, пройдет через огонь Великой Отечественной — пример этот, олицетворенный в образе, сыгранном Евгением Матвеевым весомо, крупно, становится уроком человеческого мужества, верности революционным идеалам, высокого патриотизма и коммунистической нравственности.

При этом авторы не просто показывают поступательное движение героя — они стремятся к исследованию характера. И в его социальной типологии и в индивидуальных психологических чертах.

Скажем сразу, что первое удалось в фильме больше. Режиссура несколько форсирует типологию за счет индивидуального, и Шаповалов — Матвеев убедительнее там, где должен подойти к обобщению, выразить то, что прозвучит, как свойственное не только лично ему, Шаповалову Тимофею, а как присущее людям, стоящим в одном с ним ряду, присущее поколению в целом. Образ несет эпические

черты, и актеру почти всюду удается без выспренности, демонстративной нарочитости и плакатности раскрыть масштаб социального характера и его значение.

Шаповалов растет как военачальник стремительно. Он принимает армию, затем командует фронтом. Но усилия создателей фильма направлены, кажется, не на то, чтобы показать, как длинна дистанция между солдатом и генералом, а, напротив, подчеркнуть, как она коротка.

Мысль о природной демократичности советского полководца прочерчивается в образе Шаповалова, в игре артиста ясно и четко.

Жизненный путь Шаповалова, показанный на экране, уже несет в себе образ, смысл и значение которого куда шире личной судьбы самого Шаповалова. Путь от солдата до генерала — ведь это не везение, не случайная удача, не просто личный успех, это путь многих и многих. Это выражение высокого демократического духа советского общества и Советской Армии. Ее демократическая суть, ее кровная связь с народом всегда были истоками идейной и моральной стойкости советских воинов. Без этого невозможно понять, в чем ее сила и непобедимость.

Судьба Шаповалова, как мы уже отмечали, не вознесена над другими судьбами, а вписана в них и на всем протяжении экранного повествования существует нераздельно с судьбами миллионов людей, переживших со страной дни радости и дни скорби. Недаром именно Великая Отечественная война, ставшая огромным нравственным испытанием советского народа, в наибольшей степени проявила эту неразрывную слитность частной судьбы с общей.

Ответственность за Родину — этим общим чувством жила вся страна — и на фронте и в тылу. А у комбрига Шаповалова была и еще своя особая ответственность: за людей, за жизнь солдат, героически сопротивлявшихся окружившему их врагу.

«Для бойца храбрость — не щадить в бою своей жизни. Так и в присяге сказано,— говорит Шаповалов генералу Гайдабуре в час их последней встречи. — Наша храбрость — принимать решение и не думать, орден тебе за это дадут или разжалуют!..»

Храбрость принимать решение — вот что логически привело Шаповалова к маршальской звезде.

Столкновение Шаповалова и Гайдабуры связано с тем, что они как командиры по-разному понимают свою задачу в трудный час отступления. Гайдабура почитает своим долгом стоять намертво: «Надо будет, умрем, как говорится, смертью храбрых!» Шаповалов против этого решения. Он мыслит творчески и потому его бесстрашие, если можно так выразиться, на несколько порядков выше бесстрашия Гайдабуры. Тот готов умереть, а Шаповалов готов бороться. Он уверен: необходимо использовать последний шанс, отступить всей армией и избежать опасности окружения. «Это бойцы твои умрут, как герои! — убеждает он Гайдабуру.— А про тебя напишут по-другому: не смог оценить обстановку, не сумел сохранить своих людей...»

Шаповалов сумел. Точным расчетом стратега вывел он армию из окружения, чтобы потом повернуть ее обратно на Запад и прийти к радостному часу Победы.

Фильм не показывает этого победного марша героя. На фронтовых полях мы расстаемся с ним гораздо раньше. Но потом встречаемся снова, на этот раз уже в мирные дни, в том самом скверике у Большого театра, где каждый год в День Победы собираются ветераны. Крупным планом показывают нам лицо маршала Шаповалова — сосредоточенное, без улыбки. В этом выражен не только личный характер, сдержанность его натуры. В молчаливом, почти суровом облике героя прочитывается весь его нелегкий, но славный жизненный путь.

●

Советское киноискусство накопило в своем «золотом фонде» немало фильмов, прослеживающих генеалогию характера, сформированного эпохой борьбы за коммунизм. Этот характер тщательно исследован в разных его срезах. Есть фильмы, по которым можно воссоздать историю развития определенных со-

циальных слоев общества — рабочего, крестьянина, ученого, партийного руководителя. К образу современного военачальника с такой исследовательской, хочется сказать — историографической установкой, наш кинематограф, пожалуй, обратился впервые. Переоценить этот факт невозможно.

Умберто Орсини,
корреспондент газеты «Трибуна популар» (Венесуэла)

О людях, которые не сдаются...

«Камарадос»
Автор фильма Роман Кармен. Режиссер-оператор Д. Барщевский. Композитор В. Терлецкий. Режиссер по монтажу О. Трофимова. Звукооператор В. Котов. «Мосфильм», 1974.

Вы видели революцию? Людей, которые ее совершают? Которые живут ею?

Товарищей... Камарадос...

Вот проходят они по улицам нарядной Гаваны — красивые, строгие, непоколебимые люди, и шаг их уверен и четок. Это идут победители. Это идут солдаты революции, которая совершилась на Кубе в 1959 году, а значит, на памяти каждого сознательного жителя нашей планеты.

Вглядитесь в этих людей. Они совсем не похожи на солдат. Напротив, у них такие теплые, мягкие, мирные лица, что невольно кажется, будто они только что отошли от плуга, оставив свое поле и неубранный хлеб свой. Они взяли в натруженные руки оружие и ушли в «последний и решительный бой». Как тогда, в 1917-м, в далекой, суровой стране России другие люди...

Товарищи... Камарадос...

Новый фильм Романа Кармена «Камарадос» — это третья повесть о «пылающем континенте». Это в какой-то мере итог, сгусток раздумий, берущих начало в фильмах «Пылающий континент» и «Чили. Время борьбы, время тревог». «Камарадос» — это повесть о коммунистах «пылающего континента».

Даже среди лучших работ режиссера (а Кармен прошел с кинокамерой через все поворотные точки современной истории) новый фильм выделяется глубиной авторского проникновения, откровенностью человеческого соучастия, гражданской страстностью художника-коммуниста. «Камарадос» — произведение ярко публицистическое и глубоко личностное.

Неизменное профессиональное мастерство Кармена подчеркнуто и усилено здесь глубоко эмоциональным тоном всего рассказа. В достоверной передаче событийного материала он искусный монтажер, в создании человеческих портретов — истинный психолог, в синхронных интервью — внимательный собеседник, в дикторском слове — проникновенный рассказчик.

...Латинская Америка. Земля неторопливой, разморенной от солнца красоты, нарядная в бедности, экзотичная и щедрая. Земля бурных эмоций и страстных ритмов. Земля красивых людей и непреходящей романтики. Таковы первые впечатления, неоднократно варьировавшиеся кинематографом.

Но эти впечатления в фильме «Камарадос» властно перебиваются другими, глубинными: «Континент трудной судьбы. Континент немыслимой нищеты и горя. Эти люди всегда мечтали о счастье. Не только мечтали — боролись».

После динамичного запева автор перебрасывает действие фильма в прошлое. После солнечных, жарких кадров латиноамериканской земли мы оказываемся в далекой, заснеженной России. Послеоктябрьская Россия, волнуемая отзвуками недавних революционных боев, принимает делегатов Конгресса III Коммунистического Интернационала.

Во всемирной армии коммунистов были и представители Латинской Америки: делегаты Конгресса слушали Ленина, были на Красной площади, видели парад Красной Армии. В обратный путь из России поезд увозил их по заснеженной белизне снегов. И в кадре старой хроники с удаляющимся от нас поездом звучит мелодия походной красноармейской песни «По долинам и по взгорьям», переложенной на испанский язык.

Тщательно подобранная кинохроника тех лет, газеты, листовки — все свидетельствует о достоверности кинорассказа и является для зрителя, особенно латиноамериканского, настоящим открытием, первой встречей с революционным прошлым «пылающего континента».

Убедительность зрительного ряда находит эмоциональное подкрепление в музыке: многоголосая мелодия «Интернационала» звучит в неожиданном исполнении гитары, лиричного музыкального инструмента. Но в Латинской Америке гитара — символ, струна в сердце народа, его оружие. И мы еще вспомним об этом.

Этот экскурс в прошлое заявляет один из основных мотивов фильма: коммунистические идеи в странах Латинской Америки — не случайное явление. Они зародились давно и имеют те же корни, что и революционное движение во всем мире. Они прочно связаны с Россией, первой страной победившей социалистической революции.

Фильм Кармена после волнующего экскурса в прошлое возвращает нас в сегодняшний день так по-человечески просто и естественно, что абстрактная категория времени обретает материальное воплощение: время воплотилось в судьбе Луиса Карлоса Престеса, которого народ называл «рыцарем надежд». Генеральный секретарь Бразильской коммунистической партии Луис Карлос Престес — человек из легенды. Но не в романтических обстоятельствах жизни родилась его легендарность, а в простых и мужественных буднях борца, бескомпромиссного коммуниста.

Интервью с Престесом — один из наиболее интересных эпизодов фильма. Он насыщен информационно и эмоционально. Рассказ Престеса начисто лишен внешней значительности. В его словах — и откровенное признание политической наивности первых лет борьбы, и отстраненное удивление безоглядным мужеством молодости, и твердость верного солдата своей партии.

«Рыцарь надежды» рос и мужал для еще более суровой борьбы, ибо миру уже грозила свастика и фашистский крейсер «Карлсруэ» уже вышел в пропагандистский поход на Латинскую Америку, чтобы посеять и вырастить зерна своей идеологии. Не дать взойти этому смертоносному посеву — с этой целью руководитель коммунистической партии Луис Карлос Престес возглавил антифашистское движение. «Рыцаря надежды» арестовали, бросили в тюрьму, приговорили в общей сложности к 47 годам заключения.

Фотографии, иллюстрирующие этот рассказ, очень выразительны: молодой Престес красив, горд, независим. Его презрение к фашистскому суду особенно подчеркнуто там, где, небрежно заложив руки в карманы, словно на обычной прогулке, стоит он в окружении черных униформ.

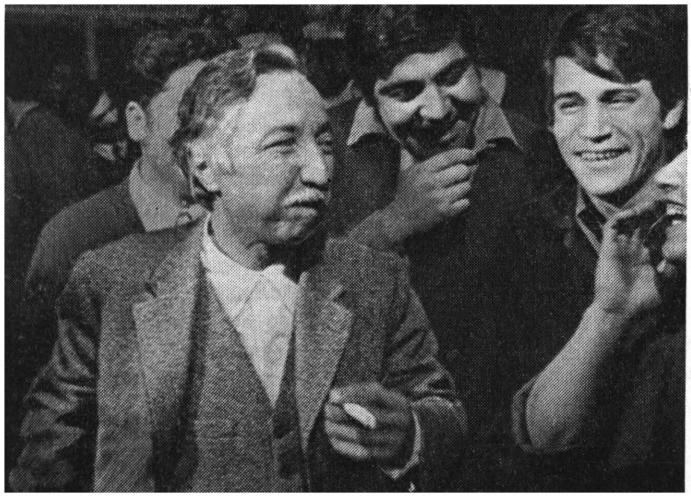
За освобождение Луиса Карлоса Престеса боролся весь мир, его жизнь была спасена и продолжена в борьбе.

Жизнь человека... «Время, прошедшее, как вздох»... Вот сидит он перед нами, пожилой, морщинистый человек, а ведь только что мы видели его таким молодым и красивым... Время не только растит человека. Оно его старит. И эта простая житейская мысль вместе с другой, более пафосной — о безоглядно, бескомпромиссно прожитой жизни коммуниста, делает Луиса Карлоса Престеса, «рыцаря надежд», и простым и необыкновенным.

Однако даже самое вдохновенное слово и самый замечательный подвиг еще не делают революцию. Путь к ее победе — это вереница незаметных будничных дел, спокойная аргументированность пропагандистских бесед, ежедневная скрупулезная работа по укреплению своей партии, по созданию единого блока всех коммунистических партий — передового отряда рабочего класса, который ведет борьбу за свободный труд, за человеческое достоинство, за независимость своего континента.

Оловянные шахты в Боливии, принадлежащие иностранным монополиям. Автор ведет нас в их давящую глубину, обращает наш взгляд к изможденным лицам рабочих, выстраивает важный эпизод, один из наиболее крупных в фильме.

«Что же получает боливийский горняк за свой труд в шахте, где от оловянных испаре-



«Камарадос»

ний укорачивается жизнь, а дети его мрут от голода и болезней? Что же он получает? Эти гроши и листья коки. Смертельного наркотика, чтобы заглушить голод и усталость». Да, именно наркотиком, национальным бедствием многих буржуазных стран, платят иностранные капиталисты боливийским рабочим, заточив их в клети своих шахт. «Или медленная смерть под землей, или драться,— уверенно говорит молодой рабочий,— до хрипоты кричать о своих правах. Требовать. Добиваться».

И тогда фильм из шахты переносит нас на митинг, где над рабочей толпой, щедро «разбавленной» фигурами вооруженных солдат, звучит сорванный, охрипший голос оратора: «Революция — это справедливая зарплата. Революция — это наше право на профсоюзы шахтеров и всех трудящихся. Да здравствует революционный пролетариат Ла-Паса!»

Заключительное слово в этом «шахтерском» эпизоде автор отдает руководителю Компартии Боливии товарищу Хорхе Колле. В фильме Хорхе Колле сразу вызывает симпатию. Он похож на ученого. Он интеллигентен и мягок. Его лицо из тех, что безоговорочно внушают веру в доброту и справедливость исповедуемых им, коммунистом, идей. И еще, в товарище Колле ощущается то главное, что отличает лучших представителей всех поколений коммунистов Латинской Америки: в этих людях нет внутреннего раздвоения: борьба и жизнь. В борьбе за революцию — гармония их жизни.

Лаконизм и эмоциональная насыщенность отличают многие эпизоды фильма «Камарадос». Но рассказ о молодом боливийском коммунисте («назовем его Карлосом»), выстроенный на резком контрасте кинокадра и дикторского слова, хочется отметить особо.

От свежей, влажно зеленой листвы камера медленно переводит взгляд на лицо молодого человека. Смуглая, теплая кожа, большие, добрые глаза, мягко очерченный рот — все создает впечатление внутреннего покоя. Но автор начинает рассказ об этом юноше, настоящее имя которого даже нельзя назвать. В дни военного переворота в Боливии этот молодой коммунист-подпольщик был схвачен полицией. Его «мучили такими пытками, о которых не расскажешь словами», но он молчал. Тогда взбешенный фашист выстрелил ему в грудь. Пуля прошла тело насквозь, задев позвоночник. И наш взгляд медленно опускается вслед камере. Мы видим молодое тело в инвалидной коляске.

«Камарадос»

Рассказ продолжается. В голосе автора необычайная взволнованность. «Слушайте дальше...— просит он, словно чувствуя предельность нашего внутреннего напряжения.— Со скрученными проволокой руками его выбросили в окно. С третьего этажа. Его подобрали, спрятали товарищи... Карлоса удалось переправить в Аргентину. Потом его доставили в Советский Союз, где врачи много месяцев боролись за его жизнь». И тут мы замечаем, что этот юноша, смуглое лицо которого словно вызолотило ласковое солнце его родины, сидит среди белых, звенящих зеленой листвой берез.

А потом он поднимает глаза к небу — безграничному голубому небу, одному над всей планетой, над приютившей его совсем близкой Россией и над такой далекой родиной. И это печальное лицо на фоне волнующей красоты природы обретает могущество символа, символа жертвы, принесенной революции. Но это не жертва-отчаяние, а жертва-подвиг, утверждение героической силы коммунистов.

Когда человек становится героем? С какого момента его жизнь можно назвать легендой, а его личность — выдающейся, необыкновенной? Как живая кровь переливается из жил в памятник, в плакат, а «звон имени» становится символом?

Эрнесто Че Гевара. Современная легенда Латинской Америки. Живой, веселый, красивый человек, ставший песней, скорбью и силой своей земли. Он идет к нам с экрана, улыбается, говорит пылко и вдохновенно: «Куба не подведет! Куба не обманет ваших надежд!»— и замирает в движении как бы на полуслове, а потом...

...Потом строгие и печальные глаза смотрят на нас с портрета, таящего силу плаката и властность призыва. Потом Эрнесто Че Гевара приходит к нам песней, которую сложил Виктор Хара.

Если рассказ о Че Геваре выстроен на хроникальных кинокадрах, то слово о Викторе Хара — это его песня и фотографии. Он застыл в песне, в улыбке, в радости, а его тонкие пальцы навсегда припали в гитаре... Потом их убили. Пальцы... Руки... Человека... Чтобы убить песню, убили человека! Но песня все равно живет, и живет гитара — струна в сердце народа, его оружие...

Кармен напоминает нам о песне — верном оружии латиноамериканцев — в одном из заключительных эпизодов фильма. Автор рассказывает песней о песне. На экране поют лю-

ди со скорбными лицами в длинных черных одеждах. Постепенно их песня обретает твердость — ее подхватывает зал, разноликий и многоцветный. «Эль пуэбло унидо!» — «Когда народ един — он непобедим!» — звучат с экрана слова песни чилийских коммунистов, и на изображении, снятом и смонтированном в ритме этой песни, автор рассказывает о другом, реальном эпизоде.

Во время смертельного боя президента Альенде с хунтой работники радиостанции «Магальянес», взявшись за руки, запели в микрофон «Эль пуэбло унидо!» — «Когда народ един, он непобедим!». Тогда на радиостанции «Магальянес» не было кинооператора. Только песня осталась от того эпизода, и потому в свой рассказ об этой героической истории автор вводит песню на правах действующего лица.

В фильме «Камарадос» огромное значение имеет музыка, потому что ни в чем так не выражена душа латиноамериканца, как в песне. В музыкальной насыщенности, «в песенном половодье» нет нарочитости, нет попытки облегчения восприятия материала. В ней есть синхронность чувств, строгая подчиненность авторской мысли, точная соотнесенность с изображением. В музыке к фильму «Камарадос» есть не только красота, но и свое внутреннее значение, есть даже символика в том, что пронизывающей фильм музыкальной темой стала уругвайская песня «Камарадо».

Товарищи... Камарадос...

Фильм Кармена заселен тесно и щедро. Имена коммунистов сменяют друг друга — и хотя непосредственно мы знакомимся только с некоторыми из них, мы воочию убеждаемся, что их действительно много в Латинской Америке, что они представляют серьезную силу и реальную опасность для капиталистического мира. Многие коммунисты носят не просто имена. Они носят славу своего континента, своей эпохи.

Давид Альфаро Сикейрос. Художник, для яркой и яростной кисти которого «как полотно нужна была сама планета». Строгий, закованный в черное, Сикейрос резко выделяется на фоне своих брызжущих красками творений, а его легкие белые пальцы создают ощущение силы и полета.

Руки художника. Руки музыканта. Руки борца. Они сжимают кисть, гитару, ружье. Они «вбирают» мир, как Сикейрос. Они наполняют мир песней, как Хара. Они поднимают оружие, как Че Гевара. Они держат перо борца, как Пабло Неруда.

Рассказ о чилийском поэте-коммунисте скуп и недолог. Неруда ушел из жизни в самый черный для Чили час, и его похороны стали грозной демонстрацией несломленного народа. Тысячи людей прошли «по залитым кровью улицам Сантьяго» вслед за гробом своего поэта.

Смерть... Иногда и она может стать утверждением жизни — жизни не только одного человека, но целой партии, целого народа, целой страны.

Помните негромкую мелодию «Интернационала», прозвучавшую на струнах гитары в начале фильма? Она разрослась, загремела в присущем ей многоголосье в день похорон Пабло Неруды. Забыв об опасности, не обращая внимания на звериное обличье солдат хунты, стоящих с автоматами наизготове, скандируя «компаньеро Альенде!», «камарадо Пабло Неруда!», пел народ Чили гимн коммунистов всего мира «Интернационал».

А сколько других жизней оборвалось в страшные дни фашистского путча в Чили! Хроника тех дней, снятая мексиканскими операторами, вошла в фильм Кармена как живое свидетельство преступлений хунты. Это не только ошеломляющий репортаж, но и авторское обвинение фашизму и тем реакционным кругам, при попустительстве или с благословения которых фашизм обрел силу и власть.

Еще в очень далеком прошлом, во времена пропагандистских визитов нацистских миссионеров на латиноамериканскую землю, детям этой земли дарили в немецких магазинах книги о жизни гитлеровской молодежи. Но не нашли фашисты последователей своей кровавой веры в народе Латинской Америки. Фашизм как идеология не привился на этой земле. Но он стал необходим как форма власти обезумевшим от страха капиталистам.

Чем страшен фашизм в Чили? Чем страшна хроника морга Сантьяго, кроме естественного страха смерти? Они страшны своей «сегодняшностью». Те самые девочки, которых мы привыкли видеть смеющимися, поющими, танцующими, но только не плачущими. Те самые девочки в трагически черных мини-юбочках, в черных чулках, с разметавшимися черными волосами, рыдают, теряя своих любимых и близких, так же неизбывно и горько, как их привычные к слезам матери в черных платках и мантильях. Как женщины всех времен и народов.

Женщины «пылающего континента»! Товарищи... Камарадос... Им отдает автор свое тепло, свою нежную любовь. Без умиления. Без экзальтации. «Женщины Латинской Америки! Как часто приходилось вам держать в руке свечу, поминая погибших. Сменив белую фату на траурную мантилью. Вы были всегда плечом к плечу с борцами. И сами были солдатами революции». Это выражение авторского преклонения особенно волнует благодаря галерее женских портретов, проходящих перед нами на экране.

Простая кубинская женщина, которая отдала революции своих сыновей Хосе и Франко Паис. Мать коммуниста, которая «будет до конца дней хранить национальный флаг Панамы с гроба ее сына». Хулия Аревало — первая женщина-сенатор Латинской Америки, мать пятерых сыновей, коммунистка с 1913 года. Все они стали полнозвучными словами той песни, которую сложил Роман Кармен в фильме «Камарадос» и которая с особой силой прозвучала в образе Гладис Марин, Генерального секретаря коммунистической молодежи Чили.

Камера впервые замечает Гладис Марин в огромной, бушующей толпе демонстрантов и помогает нам вглядеться в ее милое, открытое лицо, запомнить его. А потом Гладис Марин снова сливается с толпой, многоголосой, бурлящей,— и вдруг над этим людским потоком, словно рожденный человеческими сердцами, звучит за кадром голос Гладис, слитый из горя и гнева. Живой. Трепещущий. Полнозвучный. Как песня. «Друзья и братья во всем мире! Самые темные, самые реакционные силы терзают Чили!.. Мы обращаемся к вам, прислушайтесь к Чили, моей любимой, ласковой, гордой, щедрой, скорбящей земле!.. Люди доброй воли, начните поход в защиту полоски земли, маленькой и далекой, народа достойного и боевого! Борьба моего народа и ваша помощь вновь обратят в реальность самую

«Камарадос»

сокровенную мечту простых, добрых людей моей отчизны о свободе, независимости, справедливости и равенстве. Благодарю вас. Гладис Марин».

И, словно захваченный этим призывным монологом, автор отвечает Гладис Марин — в огромную, неистовую толпу, через тысячи невидимых километров: «Мы слышим тебя, дорогая, бесстрашная Гладис. Настанет время улыбок в твоей ласковой, гордой, скорбящей стране. Мы слышим тебя».

Название «Камарадос» — «Товарищи» для кинорассказа Кармена отнюдь не случайность. Именно товарищи, реальные люди, представители коммунистических партий. Лицо, характер революционного движения показаны через личности руководителей и рядовых борцов, через индивидуальные портреты. Их судьбы обобщают размах и сложность революционной борьбы Латинской Америки. Кармен сумел в своем фильме передать динамику борьбы, продолжающейся сегодня. Это выражается прежде всего в композиции рассказа, сознательно незавершенного. Стыки эпизодов не сглажены, повороты повествования порой неожиданны — и только прочная ось авторской позиции обосновывает такое построение, придает ему стройность и единство. В композиции фильма прочитывается важная и глубокая мысль: вся Латинская Америка — конгломерат стран, связанных общей бедой и стремящихся к единению в общей борьбе. И вот коммунистам приходится работать в этом хаосе, соединяя разнородные элементы во имя одной общей цели — национального раскрепощения.

Для Латинской Америки фильм Кармена «Камарадос» имеет большое пропагандистское и общественное значение, хотя для восприятия латиноамериканским зрителем, который привык к прямому развитию действия, картина Кармена представляется несколько усложненной. Но зритель поймет ее сердцем, потому что сам автор фильма, Роман Кармен, помогает ему в этом. Всем тоном своего рассказа Кармен приглашает зрителя к сопереживанию, к соприкосновению с тем, чем живет экран.

В своем фильме Кармен не анализирует детально политическую обстановку в Латинской Америке. Его задача — раскрыть образы коммунистов, борцов за революционное преобразование «пылающего континента». В решении этой главной задачи Кармен выходит на широкие обобщения.

Всю армию революционеров Латинской Америки можно было бы разделить на три поколения: ровесники Коминтерна, поколение Престеса, наши молодые современники. Для каждого из поколений Кармен находит свой метод изображения и тон разговора.

Молодая гвардия коммунистов Латинской Америки представлена серией интервью. Их общение с автором протекает легко и непринужденно. Они чувствуют в нем единомышленника, художника. Они видят в нем коммуниста. Товарища. Камарадо. Они свободно рассказывают о своей борьбе, излагают программу действий, высказывают уверенность в том, что «единство молодежи позволит создать более благоприятную обстановку на всем континенте», что они, «революционеры, в вопросе революционного развития в наших странах — оптимисты».

Что ж, это, действительно, так. Прав Кармен, показывающий героев своего фильма радостными и улыбающимися. Разве не олицетворением созидательных жизненных сил кажутся смеющиеся глаза и белозубая улыбка Роднея Арисменди, первого секретаря ЦК Компартии Уругвая? Разве не самым точным эпиграфом к фильму-поэме о революционной борьбе коммунистов Латинской Америки звучат слова Роднея Арисменди, записанные в партийном билете уругвайских коммунистов: «Мы не секта и не узкая группа заговорщиков. Мы вышли из рабочего класса и народа, а поэтому мы — обыкновенные люди. Простые и веселые. Мы любим хлеб и вино, радости жизни, женщин и детей, мир и сердечное рукопожатие друга, гитару и песни, звезды и цветы... Но мы любим и незаметный героизм повседневной революционной работы и не боимся, когда приходится превозмогать пытки, идти под пули или на смерть...»

Товарищи... Камарадос...

Мы расстаемся с ними на взлете революционной борьбы. В часы надежд, тревог, размышлений о будущем. Мы расстаемся с ними в момент, который только предваряет решающие битвы в их жизни.

Но в этом расставании не столько прощание, сколько светлое предчувствие будущих встреч — с ними, с теми, кто еще придет к ним.

В этом расставании — вера в непоколебимую силу их идей — идей коммунизма.

Фильм Кармена обрамляют кадры бушующего моря, волны которого бьются о неподвижность скал, захлестывая их каменную омертвелость. «Бой продолжается. Это есть наш последний и решительный... Гордое племя смелых борцов революции... Коммунисты... Камарадос... Товарищи...»

Л. Белокуров

Зачем ездить за океан?

«Экзотика и будни Малайзии»
Авторы сценария, режиссеры и операторы Д. Гасюк и Б. Головня. Автор текста В. Комиссаржевский. Научные консультанты Д. Тумаркин, Б. Ильичев, А. Другов. Композитор Ю. Саульский. Текст читает Ю. Колычев. «Центрнаучфильм», 1974.

«День в Сингапуре»
Авторы сценария, режиссеры и операторы Д. Гасюк и Б. Головня. Автор текста В. Комиссаржевский. Научный консультант Д. Тумаркин. Композитор Ю. Саульский. Текст читает Ю. Колычев. «Центрнаучфильм», 1974.

«Филиппины»
Авторы сценария, режиссеры и операторы Д. Гасюк и Б. Головня. Автор текста В. Комиссаржевский. Композитор Ю. Саульский. Научный консультант Д. Тумаркин. Текст читает Ю. Колычев. «Центрнаучфильм», 1974.

Странствовать по свету с кинокамерой, снимать фильмы о чужедальних краях... На первый взгляд, это может показаться не столь уж сложным, а главное, творчески беспроигрышным. Снимай себе пейзажи и улицы зарубежных городов, памятники архитектуры и национальные обряды, диковинные образчики флоры и фауны... И фильм у тебя в кармане.

Но дело с путешествиями и с их отображением на экране обстоит вовсе не так просто. Кино и телевидение сделали свое дело. Времена первоначального киноосвоения зарубежной «целины», времена беглых, поверхностных и зачастую случайных киновпечатлений давно миновали: даже самые экзотические съемки уже не являются сейчас самоигральным материалом, «обреченным» на успех у зрителя. Его решительно перестали устраивать фильмы туристически бездумного характера. Ведь туристу жизнь страны, народа чаще всего открывается только внешней своей стороной. «Посмотрите налево, вы видите... Взгляните направо, перед вами...» — звучит голос гида, и перед вами мелькают мосты и скульптуры, храмы и водопады, отели и музеи, телевизионные башни и заповедники.

Оглядываться по сторонам! Нет, зритель хочет вглядываться в жизнь далеких стран, хочет их понимать. Он требует от киноискусства все более глубокого проникновения в материал, широты обобщений, зоркости и наблюдательности, фундаментальности знаний, сведений все более подробных и емких. Короче, он хочет видеть не только внешнюю сторону действительности, но и самую ее суть. Особенности природы? Своеобразие жизни и деятельности людей, их быт, нравы, обычаи? Да, все это он хочет видеть, но так, чтобы все это ему показали обязательно со знанием дела, детально, так сказать, крупным планом.

Вот почему кинопутешественник, кроме мобильности, выносливости, наблюдательности и профессионального киномастерства, должен теперь обладать еще целым комплексом свойств: ему необходимо сочетать в себе политика и географа, натуралиста и этнографа, социолога и искусствоведа. Без такого «багажа» кинокамера в его руках не сможет стать инструментом познания, помогающим постижению главного, характерного, типичного, она станет всего лишь зеркалом, бегло отражающим случайные картины, факты и явления зарубежной действительности.

«Экзотика и будни Малайзии»

Удается ли нашим кинопутешественникам подниматься в своих рассказах о чужих краях на такой уровень?

Об этом мы можем судить на примере ряда лент, выпущенных объединением географических фильмов на киностудии «Центрнаучфильм».

Это объединение, основателями, а затем долгое время руководителями которого были академик Д. И. Щербаков и кинорежиссер В. А. Шнейдеров, из года в год выпускает фильмы, посвященные природе, физической и экономической географии, этнографии зарубежных стран, различных областей и республик нашей Родины. Тут и полнометражные ленты, среди которых можно назвать такие удачи, как «Мексика, рожденная в веках» (режиссеры Д. Гасюк и Б. Головня), «К берегам далекой Океании» (режиссер В. Рыклин), «Обожженные солнцем» (режиссер А. Бабаян). Это и короткометражные фильмы о многих странах Европы, Африки, Ближнего Востока и многочисленные сюжеты «Альманаха кинопутешествий», снискавшего с помощью телевизионного «Клуба кинопутешествий» поистине всенародную популярность.

К числу фильмов, выпущенных Объединением, недавно прибавился кинотриптих, посвященный странам Юго-Восточной Азии. Его создали режиссеры и операторы «Центрнаучфильма» Д. Гасюк и Б. Головня.

Малайзия, Сингапур, Филиппины... Три страны... Три фильма. И каждый из них, несмотря на свою малую протяженность, по насыщенности материалом — географическим, историческим, политическим — стóит некоторых полнометражных лент. Каждый из них — не калейдоскоп пусть интересных, но случайных впечатлений, а глубоко продуманное и точно организованное — идейно, сюжетно — повествование. Это сказывается во всем: в выборе объектов съемки, в умении увидеть наиболее существенные стороны новой, не знакомой ранее авторам действительности, в желании непременно проникнуть в сложность и противоречивость реальности.

Конечно, пальмы и бамбуковые заросли, храмы и пагоды, пестрые восточные одеяния, шумные базары и рикши — все это есть в их фильмах, но только как фон. Запоминаются же, «работают» совсем иные эпизоды, сцены.

Малайзия входит в вас своей сущностью, плотью тогда, когда вы вместе с кинопутешественниками оказываетесь на плантациях гевеи, когда перед вами открывается «технология» добычи сока деревьев-каучуконосов. Све-

жи раны надрезов на их стволах, гибки, ловки руки женщин, бережно собирающих в чаши белый, как молоко, и драгоценный, как уголь или нефть, сок. Такое, наверное, не входит в программу обычного туристического знакомства со страной. Туристические маршруты не предусматривают ни посещения дома родовой общины даяков — одного из народов, населяющих Малайзию и сохранивших бытовой уклад многовековой давности, ни торжественной церемонии в малайзийском университете, на которой премьер-министр страны вручает дипломы студентам-аборигенам. Всего два эпизода... Но перед вами во всей глубине и стереоскопичности проходят вчерашний день Малайзии и ее завтрашний день, ее прошлое и ее надежды.

Авторам совершенно чужды приемы и принципы так называемой «объективной кинодокументалистики» — бессистемная съемка, произвольная фиксация «жизненного потока», съемки «жизни врасплох» — словом, все те то оживляющиеся, то затухающие модные, но эфемерные киноувлечения, на которые бывают так падки иные из нас. Бессистемной фиксации действительности, как бы ни была она внешне занимательна и экзотична, Д. Гасюк и Б. Головня всюду противопоставляют организующую мысль, анализ, аргументацию, потому-то им и удается отсеять зерна истины от шелухи экзотики.

Рубка бамбука, рыболовецкий промысел или посадка риса — в фильме о Малайзии; улицы Сингапура с их деловым ритмом, пронизывающим всё — от своеобразных походных лавчонок-рикш до монументальных небоскребов, принадлежащих богатейшим фирмам и банкам, — в фильме «День в Сингапуре»; повседневные заботы крестьян одной из прибрежных деревень — ловля рыбы, заготовка хвороста, своеобразная «архитектура» рисовых площадок на склонах гор — в фильме о Филиппинах... Все это возникает на экране не как импрессионистические зарисовки, родившиеся якобы произвольно, в процессе поездки, сами собой... Нет, это съемки, как говорится, с заранее обдуманным намерением, результат долгого поиска и тщательного отбора. Чувствуется, что авторы прекрасно ориентируются «на местах», зорко всматриваются в то, что принято называть буднями, так как именно в них ярче всего сказывается основное — характер народа, жизненный уклад, специфика труда.

Вчера, сегодня и завтра — вот угол зрения наших кинопутешественников. Он определяет и маршрут, и отбор материала, и соотношение эпизодов, их место в общей композиции каждого фильма. Отсюда рождаются такие контрапункты, как повествование о судьбе британского колонизатора — «первопроходца» Раффлза, сопоставленное с картиной современного промышленного Сингапура, жизни и труда молодого поколения рабочих, выросшего и сформировавшегося после завоевания государственной независимости. Отсюда в рассказе о Малайзии контрастные эпизоды — рассказ о мрачных, хотя и живописных руинах крепостей иноземных захватчиков и те радостные сцены торжеств в малайзийском университете, о которых мы уже упоминали. А в фильме о Филиппинах кадрам отсталых, средневековых методов землепашества или нищенской жизни «лодочной» деревни добытчиков жемчуга и кораллов противопоставлены съемки рождения Культурного центра в Маниле.

Здесь уместно напомнить, что за плечами Д. Гасюка и Б. Головни уже немалый хроникерский опыт (они снимали фильмы о поездках за рубеж наших героев-космонавтов) в качестве режиссеров-операторов в киноленте об Олимпийских играх, то есть на сложнейшем событийном материале («Пять колец над Римом», «Трудные старты Мехико»). В работе над такими фильмами и вырабатываются творческая зоркость, четкость композиционного мышления, умение по-репортерски стремительно ориентироваться в самых сложных и неожиданных ситуациях, словом, формируется профессиональная зрелость.

Уже тогда можно было заметить, что в их фильмах за событийной и «экзотической» стороной, как правило, проступал второй план — социальная характеристика тех мест, куда их забрасывала репортерская судьба. А в пе-

рерывах между большими киноэкспедициями Д. Гасюк и Б. Головня снимали короткометражные географические очерки. Их фильмы переносили нас на Камчатку и Сахалин, знакомили с особенностями среднерусского Приокья, с тундрой Заполярья. По этим фильмам можно проследить, как постепенно кристаллизовалось их желание аналитически оценивать увиденное. Вехой, определившей весь дальнейший путь режиссеров, стала полнометражная лента «Мексика, рожденная в веках». Она создавалась параллельно с фильмом «Трудные старты Мехико», и можно считать, что именно здесь, между этими двумя фильмами, окончательно определились их творческие интересы — отход от кинорепортерского «фиксаторства» к сознательно избранному и методически, последовательно разрабатываемому жанру кинопутешествий.

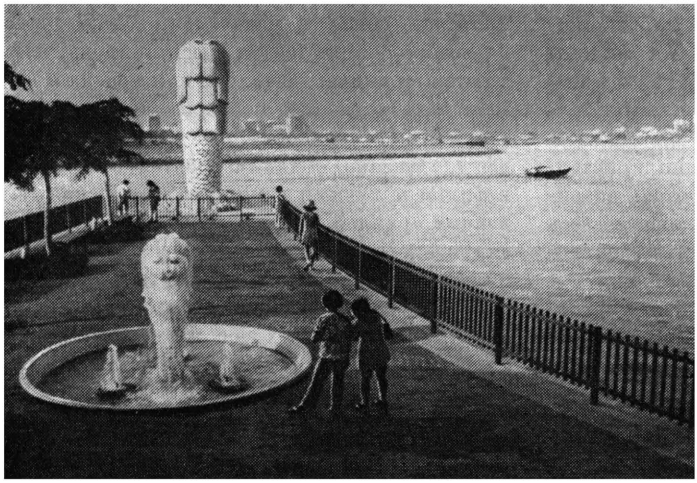
Далекое прошлое Мексики, времена ацтеков и майя, революционная борьба мексиканского народа за свободу и независимость, современные проблемы страны — все это в той или иной степени нашло отражение в кинопутешествии, совершаемом не только в пространстве, но и во времени. Это не только повествование о том, что смогли увидеть авторы в Мексике, но во многом и рассказ о самих авторах. Ведь можно с уверенностью сказать, что в хорошей ленте обязательно заявят о себе не только географический материал, но и натура самого кинопутешественника. Пример тому — триптих их короткометражных фильмов о Малайзии, Сингапуре, Филиппинах. Здесь генеральная тема Д. Гасюка и Б. Головни — человек и природа. И только в связи с этой темой их интересуют историческое прошлое этих стран, их экономика и социальный уклад, многонациональный характер, традиции и новь, будни и праздники, подробности быта, обычаев, верований.

Вот почему в этих трех фильмах редко встретишь пейзаж в чистом виде, хотя, казалось бы, что может быть выигрышней для экрана, чем ландшафты малаккского полуострова или тихоокеанских островов с их вечнозеленым сумраком джунглей, конусами вулканов и коралловыми лагунами. Конечно, все эти красоты вы увидите в фильме, но почти всегда в тесной связи с человеком. Даже цветы, на которые столь щедра здесь природа, появляются на экране не только как краска и примета тех мест: они неразрывно связаны с темой труда человека, его устремлений, надежд. Именно с таким подтекстом входят в фильм и лучшая в мире сингапурская коллекция орхидей, и цветы бунгарайя, символизирующие в Малайзии добро и счастье. Проникновенно, с любовью сняты кадры, характеризующие человека в труде, в повседневных заботах о хлебе насущном. В превосходных портретах обыкновенных тружеников — малайзийских ремесленников и рыбаков, филиппинских крестьян, сингапурских рабочих — отчетливо читается авторское отношение к человеку.

Лица малайзийских рыбаков, усталые, обветренные океанскими штормами... Их руки — натруженные и сноровистые... Лица и ловкие руки трудолюбивых филиппинских крестьян, сингапурских сборщиков мотороллеров, портовых грузчиков... Как внимательно следит камера за каждым движением крестьянина во время посадки риса. По освещению, детализации, ракурсу вы чувствуете, что эта съемка — не праздное любопытство, так всматриваются в работу люди, умеющие сами работать и ценить труд другого.

Мужчина рубит кусты бамбука, женщина переправляет в лодке гончарные изделия, юноша наносит рисунок на ткань — все это живые, непосредственные наблюдения, кадр за кадром складывающиеся в обобщенный образ трудового народа.

В каждом из трех фильмов находится обязательно место и для рассказа о представителях многих национальностей, населяющих земли, лежащие на стыке Тихого и Индийского океанов. Замечательны портретные зарисовки аборигенов Малайзии из племени оранг-асли, сделанные в тех местах, где когда-то бывал Миклухо-Маклай. На Филиппинах, на острове Минданао мы знакомимся с племенем моро-маврами, на острове Лусон — с народом ифугао. Лаконично, но очень точно и выразительно авторы передают на экране



«День в Сингапуре»

характерные черты малайзийцев и даяков, индийцев, тамилов, народа самаль и китайцев.

Для режиссерского почерка Д. Гасюка и Б. Головни характерно, органически свойственно мышление не отдельными кадрами, какими бы эффектными они ни были, а четкими по замыслу и настроению эпизодами. Поэтому в их фильмах крайне редко можно встретить ту «диапозитивность», иллюстративность, «открыточность», которыми довольно часто еще страдают многие географические ленты. Мышление эпизодами, умение, снимая, представить материал уже в монтаже, позволяют сочетать предельную краткость кинорассказа с его пластической завершенностью. Всего пять планов — широкая панорама города с верхней точки, стремительный наезд на городскую башню с часами, укрупнение герба Малайзии с символическим изображением цветка бунгарайи, переход на крупный план живого цветка и медленный отъезд, открывающий парковую аллею и девушек-малаек, украшающих цветами свои прически. Да, всего пять планов, но их умелый выбор, их монтажное сочетание сразу создают образ столицы Малайзии Куала-Лумпур.

А панорамы руин португальской и голландской крепостей, старинного английского форта, жерла пушек, грозные амбразуры и осевшие под бременем столетий стены, поросшие зеленью,— здесь в каждом кадре — и без слов — чувствуется дыхание истории, все еще жаркое дыхание многовековой борьбы малайзийцев с колонизаторами. С еще большей силой эта тема раскрыта авторами в эпизодах, посвященных национальному герою Филиппин — Хосе Рисалю.

Багровый закат... Плац перед фортом-тюрьмой Сантьяго... Памятник Рисалю... Сверкающие в полутьме белые цветы у его подножья — эти кадры обретают особую эмоциональную силу в рассказе о стойком борце против испанского владычества, слагавшем в ночь перед расстрелом стихи о грядущем рассвете над страной семи тысяч островов.

Активное отношение к действительности, эмоциональность ее восприятия, обостренная наблюдательность, склонность к художественному, образному осмыслению отдельных фактов позволяют Д. Гасюку и Б. Головне создавать миниатюрные новеллы, освещающие наиболее характерные стороны жизни. В рассказе о Малайзии бывает так, что одна монтажная фраза уже складывается в новеллу: панорама по кровле буддийского монастыря, наезд на скульптурные изображения Будды,

укрупнение колокольчиков на карнизе храма, выход монаха из храмовых врат и его задумчивый, величественный спуск по лестнице — и уже передана таинственная отрешенность от мира, мистическая самоуглубленность, присущие буддийскому мировосприятию.

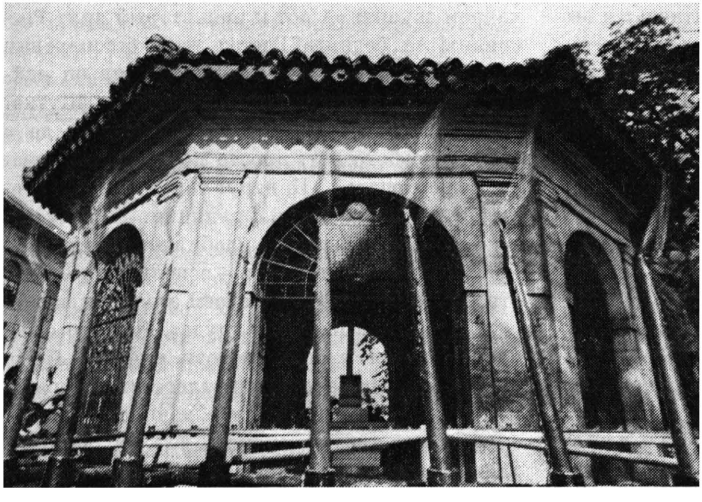
В фильме о Филиппинах столь же кратко и образно показан особенно важный для тех краев процесс посадки риса: сосредоточенные, умные глаза крестьян, ритм их движений, исполненных достоинства, руки, бережно сжимающие зеленую рассаду. Это обыкновенная посадка риса, но характер съемок таков, что она воспринимается как ритуальное действо: будничное занятие филиппинских земледельцев начинает звучать на экране настоящим г и м н о м труду.

Если говорить об операторской работе, то, на мой взгляд, во всех трех лентах Д. Гасюк и Б. Головня проявили себя как многогранные художники — пейзажисты, портретисты, жанристы. Об их портретном мастерстве мы уже говорили. Столь же тонко и глубоко авторы чувствуют и передают на экране неповторимость и красоту пейзажей — они превосходно используют для этого и время дня, и освещенность, и детали, подчеркивающие композиционную выразительность кадров. Вспомните съемки на Филиппинах — широкие планы океана в обрамлении пальмовых стволов или рисовые террасы, приютившиеся на склонах вулканов; а малайзийские кадры плантаций гевеи, улиц Куала-Лумпур или рискованное путешествие по малайзийским своенравным рекам; вспомните, наконец, эпические планы сингапурского рейда с гигантскими кораблями и парусниками на горизонте, порт, снятый в просветах меж небоскребами, и камерно-интимные зарисовки парков, узких улочек с куполами буддийских храмов, католических соборов и мусульманских мечетей.

Со вкусом, энергией и пытливой любознательностью сняты и жанровые сцены: филиппинский рынок с океанскими дарами, уличная цирюльня, ночная харчевня в Сингапуре, обеденный обряд в доме даяков — аборигенов Малайзии.

Но, пожалуй, самая характерная черта операторской работы Д. Гасюка и Б. Головни заключается в том, что поиски выразительности кадра для них не являются самоцелью. Точкой отсчета в этих поисках для них всегда служит общий замысел. И потому они не боятся испытанных, традиционных способов съемки.

Но, к сожалению, во всех трех фильмах нет-



«Филиппины»

нет да и мелькнут банальные кадры. Из числа тех, что можно встретить в любом другом фильме на «экзотическую тему», банальные в своей красивости и бессодержательности. Не обошлось и без дежурных, специально разыгранных перед камерой национальных танцев, разыгранных так, как это обычно делается для невзыскательных туристов. Не убежден, что и известная песенка Александра Вертинского о «бананово-лимонном Сингапуре» — удачная увертюра к фильму. Понятно, что контраст между устаревшим содержанием песенки и обликом современного Сингапура соблазнителен. Но, на мой взгляд, от этого соблазна следовало бы отказаться. Пожалуй, наибольшее чувство неудовлетворенности вызывает дикторское сопровождение. Справедливости ради надо сказать, что в ряде эпизодов комментарий и глубок и содержателен, он дополняет и эмоционально окрашивает зрительный ряд. К таким удачам я бы отнес рассказ, сопровождающий сцены, рассказывающие об открытии Филиппин Магелланом, об истории просветителя и революционера Хосе Рисаля, о рисовых террасах, определяющих социальный уклад народа ифугао. Интересен и изыскан по форме комментарий о судьбе удачливого британского колонизатора, со вкусом и к месту цитируются стихи сингапурского поэта Го-ба-сена и Хосе Рисаля.

Но в целом дикторский текст витиеват и вычурен и потому противоречит простоте и ясности зрительного ряда. Он далек от авторских позиций Д. Гасюка и Б. Головни и весьма произвольно соотносится с изображением. Например, на начальных кадрах фильма о Малайзии — морских и прибрежных пейзажах — звучит фраза: «За семь лет до того, как знаменитый испанский конкистадор Фернандо Кортес отправился грабить Мексику, португалец Альфонсо де Альбукерки овладел Малаккой». Тут изображение живет само по себе, а текст — сам по себе. И поэтому зритель с трудом понимает, о чем идет речь: где Мексика, где Малакка, и при чем тут знаменитый конкистадор? И уже совсем не понимает, что такое Малакка? Полуостров, остров, страна? И в какой части света? Может, по соседству с Мексикой? Отсутствие органической связи между текстом и изображением приводит к тому, что стилистика ряда эпизодов лишается единства. И то появляются неоправданно пафосные интонации («Каждый, кто нарушает мир в Индийском океане, бросает вызов совести человечества», — это говорится на будничных планах рыбацких лодок в море), то возникают плакатно-прямолинейные сравнения («Англичане стали доить страну» — на этом тексте малайка сливает молочно-белый сок гевеи в чашу), то проступает непонятное равнодушие к великолепным кадрам малайзийского пейзажа, снятым с вертолета (диктор, например, рассказывает о том, что «наука и нравственность для Миклухо-Маклая были неотделимы», а в это время на экране плывут пейзажи, от которых не оторвать глаз).

Все эти фразы сами по себе не плохи, но кпд весьма низок из-за непрочной связи с изображением. Порою «приблизительность» текста вызывает просто недоумение. Когда на экране мы видим муки рожающей черепахи, за кадром слышим: «Черепаха помнит, быть может, еще португальских и голландских колонизаторов», то становится смешно и немного неловко. Или — на экране запряженная в повозку лошадь, такая же, как все другие работяги на мостовых малайзийского города, а за кадром звучит: «А вот и наш старый друг Россинант! Ах, бедняга! Где же твой бессмертный хозяин? Не унывай! Дон-Кихот жив, он найдет тебя, и вы снова ринетесь в бой!» Шутка? Но для шутки это слишком громоздко, да и повода особого нет: просто по мостовой идет рабочая лошадь... И вдруг такой всплеск эмоций и нерастраченной эрудиции. К тому же текст всех трех фильмов изобилует невнятными красивостями. «Малайцы — основное население страны. В большинстве своем это люди земли, ее кладов, мифов, люди труда». Что это означает — «люди кладов», «люди мифов»? Непонятно? Да. Но зато звучит элегантно и оригинально. «День в Сингапуре начинается рано, с первыми лучами солнца...» — глубокомысленно говорится в тексте. А не в Сингапуре —

с последними? Об уровне «философствования» в тексте можно судить по таким фразам: «Мечты — это то, что очень хочешь и ждешь...» или «Счастье — оно может так и не прийти ко многим, кто его ждет». Нередко встречается в тексте и такая причудливая аргументация: «В ночных клубах Сингапур раздевает за доллары донага своих женщин. Ничего не поделаешь: туризм, туризм». Да, это, конечно, «исчерпывающее» объяснение и с экономической и с нравственной стороны. «Ничего не поделаешь: туризм» — просто и ясно. Но главное, что в этой фразе вообще нет никакой необходимости: на экране в это время идут превосходно снятые кадры оживленных вечерних улиц Сингапура без малейшего намека на ту порочность, порожденную тлетворным влиянием туризма, о которой столь изысканно говорится в тексте. Ох уж эта манера комментировать, как говорится, не взирая на экран.

Естественно, что промахи в тексте досадны, но в целом они, конечно, не могут снизить общего впечатления от большой, серьезной работы талантливых кинодокументалистов. В связи с выходом на экран их фильмов о странах Юго-Восточной Азии, хотелось бы затронуть некоторые общие вопросы, связанные с работой над географическими лентами. Но для этого надо вернуться к тому, с чего мы начали. К сожалению, эти ленты снимаются чаще всего от случая к случаю, без плана, без предварительной подготовки, стихийно. И это несмотря на существование специального Объединения географических фильмов. А ведь трудно, очень трудно создавать на экране полноценный образ страны в результате одной кратковременной киноэкспедиции.

В литературе мы имеем прекрасные примеры создания целостного образа разных стран в очерках В. Овчинникова, Н. Михайлова, Б. Стрельникова, В. Пескова, О. Орестова. Но такие очерки всегда рождались не в результате одной поездки, а как следствие постепенного и систематического накапливания материала на месте. Подчеркиваем — постепенного и систематического! Но именно эта постепенность и систематичность наблюдения и не планируется в кинематографе. А давно пора и для кинопутешественников предусмотреть условия, при которых была бы осуществима не только фиксация фактов, но и накапливание их от поездки к поездке — для дальнейшего, более глубокого анализа тех процессов, которые происходят в жизни народов зарубежной страны. Глубина, познавательная ценность географических фильмов ведь во многом зависит от времени, затраченного на кинопутешествие. А с другой стороны, может быть, следует подумать о создании ц и к л о в фильмов о целых районах, зонах земного шара, континентах. Дело того стоит, потому что любовь зрителей к географическим фильмам, несмотря на то, что прокат не очень жалует их своим расположением и рекламой, все возрастает. Одно из ярких свидетельств тому — неизменный успех телевизионного «Клуба кинопутешествий».

Пора оценить и еще одну миссию кинопутешествий — ведь это своеобразная и весьма ценная кинолетопись для будущих поколений.

...Малайзия, Сингапур, Филиппины... В общей сложности всего лишь около полутора часов займет у зрителя кинопутешествие по этим странам. Но эти полтора часа он надолго сохранит в своей памяти.

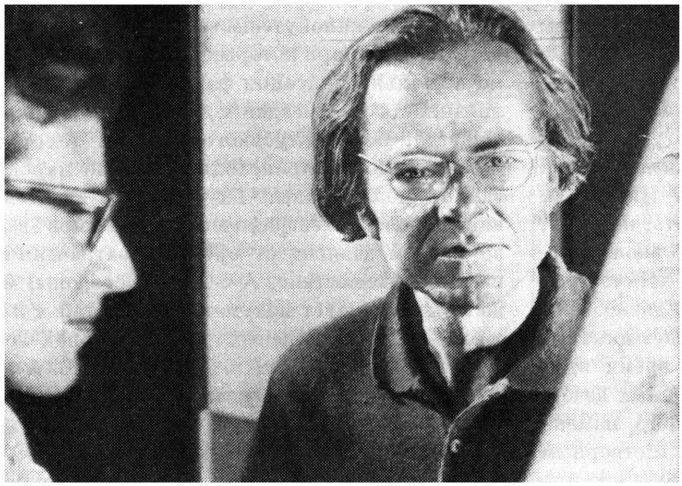
А. Нуйкин

Диалог с компьютером

«Компьютер и загадка Леонардо»

Автор текста И. Сабельников. Автор сценария и режиссер Б. Загряжский. Стихи С. Кирсанова. Оператор Э. Анцис. «Киевнаучфильм», 1974.

Кибернетика развивается столь стремительно, что уследить за всеми ее достижениями трудно даже специалисту. А знать о них важно и нужно всем. Документальное, учебное и научно-популярное кино в этом отношении



«Компьютер и загадка Леонардо»

просто незаменимы. Действительно, ведь лучше один раз увидеть, чем семь раз прочитать.

Дипломная работа молодого режиссера Бориса Загряжского называлась «Компьютер показывает». И вот перед нами новый научно-популярный шестичастевый его фильм, и снова в заглавии мы видим слово «компьютер». Первые же кадры ленты говорят о том, что это не случайность. Б. Загряжский по-настоящему увлечен кибернетикой, перспективами, которые она открывает перед человечеством. И он делает все, чтобы передать свои чувства зрителю. Необычная заставка (красно-синий силуэт атлета в его бесконечном, стремительном, красивом беге), торжественная музыка, взволнованный голос диктора, рассказывающего о дерзком вызове, брошенном человеком природе — о попытках проникнуть в самые сокровенные глубины бытия, раскрыть механизмы мышления, фантазии, творчества, создать своего двойника, — все это вызывает у зрителя готовность приобщиться к какой-то большой, праздничной тайне.

Это плодотворное во всяком познании ощущение сопричастности с важной тайной поддерживается в фильме и основным сюжетным ходом, несколько необычным в научно-популярном кино. Фильм строится, как детектив.

На экране появляется писатель Валентин Головин и рассказывает о своей гипотезе... Апостол Варфоломей на картине «Тайная вечеря», по его наблюдениям, имеет явные черты сходства с великим автором картины. А не послужил ли моделью для апостола сам Леонардо? И вот к проверке предположения подключается «тяжелая артиллерия» — современные искусство и наука. Трудность состоит в том, что Варфоломей изображен на картине молодым, а нам известен только один портрет («Автопортрет»), где Леонардо достиг уже глубокой старости. Как их сравнивать? Криминалисты подсказали: на лице человека есть три постоянные точки; треугольник, образуемый ими, индивидуален и не меняется с возрастом. Такие точки на лице Варфоломея и старого Леонардо приблизительно (все-таки мы имеем дело не со снимком, а с рисунком) совпадают. Такое заключение обнадеживает, но его недостаточно. Где же взять портрет молодого Леонардо, чтобы сравнить его с апостолом? На помощь пришла кибернетика. Оказывается, она уже овладела секретом Мефистофеля и способна превратить старца в юношу, а юношу в зрелого мужа.

Чудо это очень трудоемко. Нужно плоскостной портрет обратить в скульптурный, закодировать каждый мельчайший участок его поверхности, а самое главное — научить машину интегральной экстраполяции — ввести данные о скорости, направленности и характере изменений, которые происходят с многочисленными приметами лица и фигуры человека в течение его жизни.

И вот скульптор лепит портрет Леонардо-старца, антрополог из научно-исследовательской мастерской Герасимова комментирует убедительность его работы, программисты закладывают в память компьютера скрупулезные данные, составляют алгоритм, и перед нами возникает экстраполированный портрет тридцатилетнего гиганта Возрождения. Мы смотрим на этот портрет в том же ракурсе, что у апостола Варфоломея... Да, сходство действительно значительное.

Но за то время, пока мы с нетерпением ожидали ответа на загадку Леонардо, мы узнали о компьютере довольно много интересного, ведь в детективный сюжет фильма введено немало эпизодов, не имеющих никакого отношения к Леонардо, но неплохо характеризующих современные практические возможности кибернетики. На примере Таллина демонстрируется, каким совершенно незаменимым помощником архитектора становится компьютер в градостроительстве. Ведь чтобы выявить, как впишется новое здание в силуэт города, требуется вычертить поистине немыслимое количество проекций.

Физик рассказал и наглядно показал нам с экрана, как при помощи компьютера производят моделирование поведения элементарных частиц в электромагнитном поле. Математик — как воссоздаются в кибернетическом эксперименте те или иные космические ситуации.

Знакомится зритель и с аппаратом «Ухо», умеющим молниеносно выявить неповторимый спектр человеческого голоса и навсегда запомнить его; с дерзкими попытками научить разговаривать машину на необычном человеческом языке: 111 слов она уже умеет «понимать». А по мнению некоторых ученых, для практического диалога с компьютером будет достаточно всего нескольких сот слов.

Резюмируя сказанное, следует признать, что авторы фильма сумели отобрать общеинтересное в необъятном море научно-технических открытий, сумели рассказать об этом общеинтересном средствами научно-популяр-

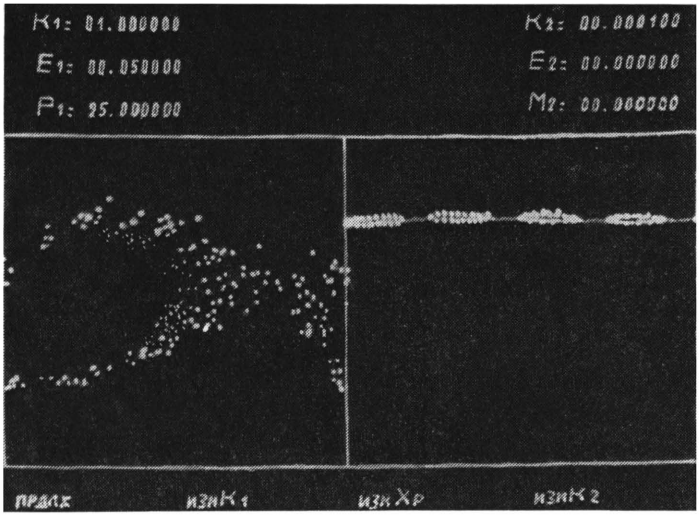
«Компьютер и загадка Леонардо»

кого экрана. Много это или мало? И много и мало. В ряде случаев этого вполне достаточно, чтобы создать в целом небезынтересную ленту. Но далеко не во всех отношениях. Если режиссер ставит перед собой цели, выходящие за рамки научно-познавательного кино (которое имеет полное право на существование, так сказать, в «чистом виде»), то перечисленных умений может оказаться недостаточно. Рассматриваемый нами фильм, увы, может служить тому подтверждением.

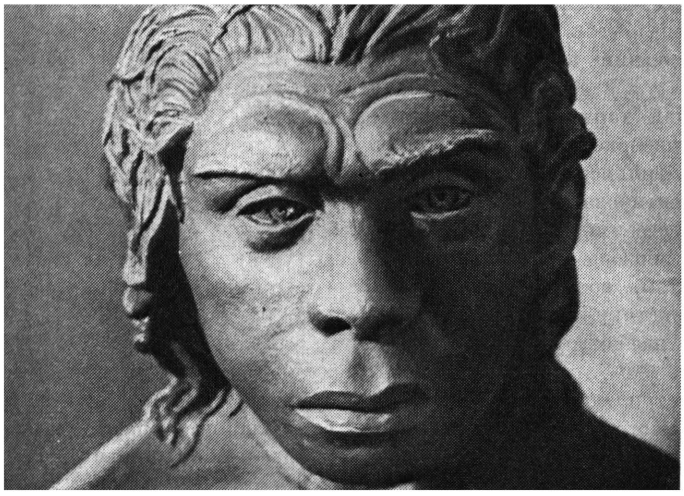
Рассказ о современных кибернетических буднях, предложенный в «Компьютере и загадке Леонардо», и значителен и содержателен.

И если бы авторы фильма поставили целью познакомить нас с некоторыми направлениями в развитии кибернетики, с фактами использования компьютеров в разных сферах жизни — не предпринимая при этом попыток объединить их в нечто художественно целостное,— зритель остался бы вполне доволен. Зритель не научен еще четко отличать жанры: научно-публицистический, учебный, документальный... На фильмы всех этих жанров он идет с одной целью — обогатиться научной информацией. Но просто передавать научную информацию не так просто, как может показаться на первый взгляд. У научно-информационного жанра — своя вполне серьезная специфика, свои скрытые тонкости, свои жесткие требования. И одно из основных (не говоря о научной достоверности и оперативности) — строгость, лаконизм комментирования. Выводы тут не должны далеко «упархивать» ни вверх, ни в сторону от того, что показано. Все, что не имеет прямого отношения к существу переданной научной информации, в данном жанре — «шум», помеха. Изысканность информации в ее аскетизме.

С этих позиций в фильме «Компьютер и загадка Леонардо», по-моему, нет достаточной строгости. В нем слишком много лирических отступлений, патетических восклицаний, рассуждений, не относящихся прямо к сути той научной информации, которую несут как каждый эпизод в отдельности, так и все они в своей совокупности. Объясняется такая «нестрогость» просто — авторы снимали фильм, в котором факты — не самоцель, а лишь пища для обобщений и выводов. Задуман он как некий гимн человеческой пытливости и дерзости в разрешении глобальных проблем бытия. И вовсе не случайно лента начинается с патетических рассуждений о тьме времен,



«Компьютер и загадка Леонардо»



«Компьютер и загадка Леонардо»

о прозрении человека, который понял, наконец, кто он, о том, как на пороге второго тысячелетия человек «замахнулся» на небывалое — сотворить свое второе «я» и т. д. Кибернетика в данном случае — не просто одна из сфер научно-технической деятельности, с успехами которой нас «в рабочем порядке» знакомят, а нечто вырастающее до символа человеческой мощи, дерзости, новаторства. Именно благодаря кибернетике, судя по всему, осуществится мечта сценариста о том, чтобы все слова получили право начинаться с красивого «нео». Жизнь станет «неожизнью», время — «неовременем»... Что ж, сфера науки как объект для таких рассуждений избрана явно обоснованно.

Кибернетика в ходе своего бурного развития, действительно, подошла вплотную к важнейшим теоретическим вопросам, уперлась в неразработанность фундаментальнейших научных проблем, замахнулась на решение задач, которые совсем недавно твердо относились к компетенции только слепой эволюции. Подошла, уперлась, замахнулась... Как следует из смысла слов, кибернетика пока еще все-таки не вобрала в себя проблем философских, биологических и социальных. Она на них только «замахивается». Иными словами, смысл и направленность кибернетических исканий можно осознать, только выйдя за ее пределы и приглядевшись к тому, на что же она «замахивается».

Беда только в том, что частные, прикладные ответвления кибернетики несравненно более фотогеничны и эффектны, чем кардинальные теоретические разработки, которые, собственно, и подводят к философским проблемам и дерзким «замахам».

Может быть, поэтому ряд документально-изобразительный несколько разошелся в фильме с рядом эмоциональным? А может быть, стало просто традицией любое упоминание о кибернетике в научно-популярных жанрах сопровождать восторженным придыханием? Если так, то это опаснее всего именно в сфере научно-познавательной, где эмоции разумны не д о понимания, не о к о л о логики, а только как следствие глубокого проникновения в существо проблемы, только в связи с бесстрастным научным расследованием ее. Как бы то ни было, известное расхождение двух указанных «рядов» в фильме очевидно.

Возможность разгадки тайны возрастной трансформации внешности человека чрезвычайно любопытна, но с точки зрения п р и н ц и п и а л ь н ы х возможностей кибернети-

ки (на которые нацеливает торжественное начало фильма) ничего глобального в себе не таит. Это частный, сугубо «технический» эпизод из биографии компьютера.

Столь же частный, прикладной характер носит и ряд других способностей кибернетики, живо и наглядно раскрытых в фильме: использование компьютера в проектировании, в моделировании физических процессов и т. д. Возникает вопрос, почему эти эпизоды сопровождаются дикторским текстом, восторженно характеризующим кибернетику как дерзкий замах «на небывалое», на сотворение своего второго «я»?

Может быть, патетическое вступление о «тьме времен» и «силе мысли», многочисленные лирические отступления о дерзости человеческих идей, об устремленности к новому, стихи о пустых веках и великих минутах, продвигающих человечество далеко вперед, торжественные заставки и т. д., относятся к тем эпизодам, где речь идет об обучении машины разговорному языку и приобщении ее к творчеству?

Увы, чтобы из этих эпизодов делать подобные выводы для широкой аудитории, надо быть убежденным, что слова—мышление, язык, творчество, понимание и т. д.— применительно к машинам употребляются в том же значении, что и применительно к человеку. Здесь опять же с неизбежностью приходится выйти далеко за пределы кибернетики, ибо разговор о думающих, чувствующих, фантазирующих, интеллектуальных машинах должен начинаться с постановки вопроса: что же такое мысль, чувство, сознание?

Но если даже оставить в покое сферы психологии и философии и рассматривать обучение машины разговорному языку как частную научно-техническую проблему, то и в этом случае вряд ли корректно обходить молчанием принципиальные трудности, стоящие на этом пути, создавая иллюзию, что проблема в общем-то решена, остались лишь частности. Не углубляясь в детали, сошлюсь на высказывание специалиста, приведенное в недавно вышедшем сборнике «Человек и ЭВМ»: «...В настоящее время лишь закладываются основы тех теорий, которые, будучи развиты достаточно глубоко, продемонстрируют реальность или нереальность возведения ЭВМ в ранг полноценных помощников и собеседников человека»*.

А между тем эти теории представляют как уже продемонстрировавшие р е а л ь н о с т ь «возведения ЭВМ в ранг полноценных собеседников человека».

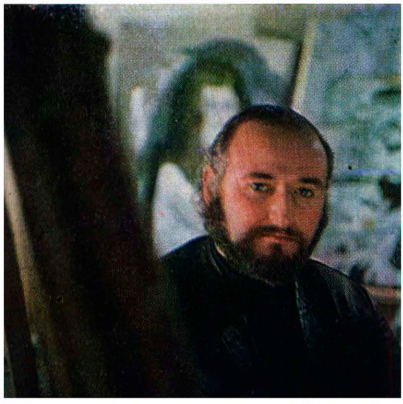
Конечно, есть ученые, исполненные оптимизма в вопросе об искусственном разуме. И авторы фильма, разумеется, вправе разделять именно эту точку зрения. Но коль скоро речь идет о научно-популярном кино, то от авторов требуется не только занять позицию, но и выявить, в чем состоит сущность п р о б л е м ы, и не только выявить, но и раскрыть ее на м а т е р и а л е.

Впрочем, упреки, адресованные всему научно-популярному кино, вряд ли справедливо адресовать только Б. Загряжскому, притом в связи с одним лишь фильмом.

У фильма были свои вполне конкретные и не столь тотальные задачи. И если не считать тех моментов, о которых я позволил себе поговорить несколько подробнее, чем это принято в рецензиях, то в целом надо признать, что работа молодого режиссера Б. Загряжского, сделавшего свою первую полнометражную картину на «Киевнаучфильме», выполнена хорошо и интересно.

---

* Цит. по кн.: «Человек и машина». М., «Экономика», 1973, стр. 150.



«Добро пожаловать», 1964
«Дядюшкин сон», 1965
«Арена», 1966
«Шестое июля», 1967
«Гори, гори, моя звезда», 1969
«Чайка», 1970
«Обыкновенная история», 1971
«Человек на своем месте», 1972
«Самый жаркий месяц», 1974

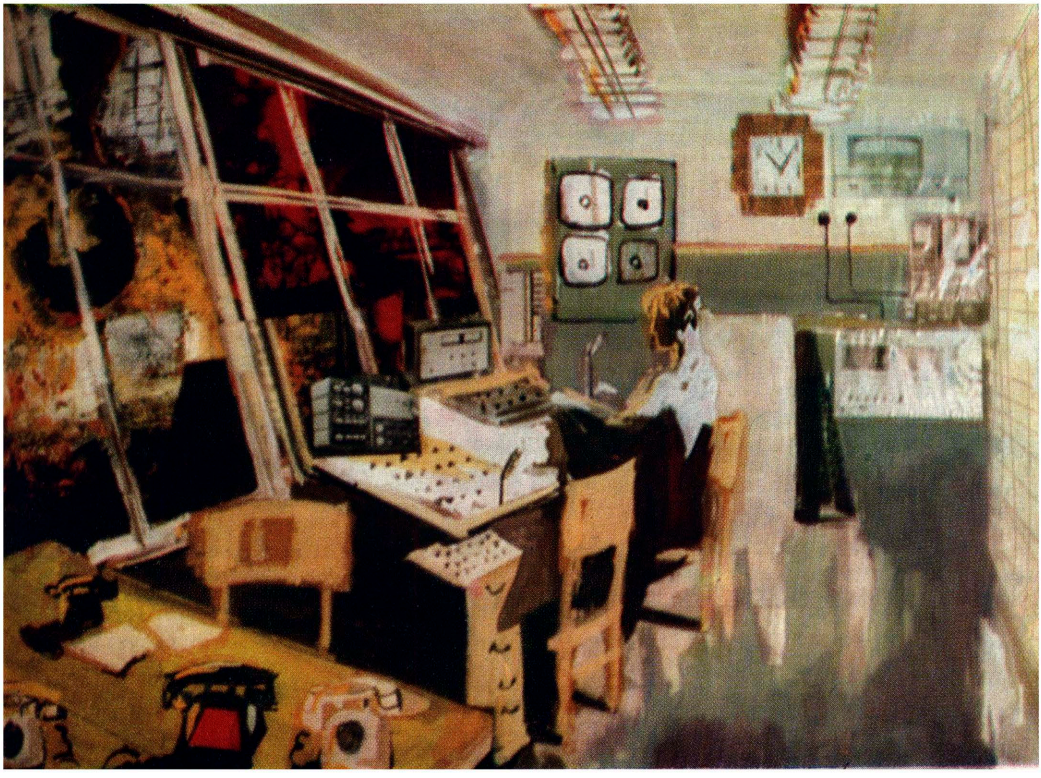
Художник-постановщик Б. Бланк

«Шестое июля»

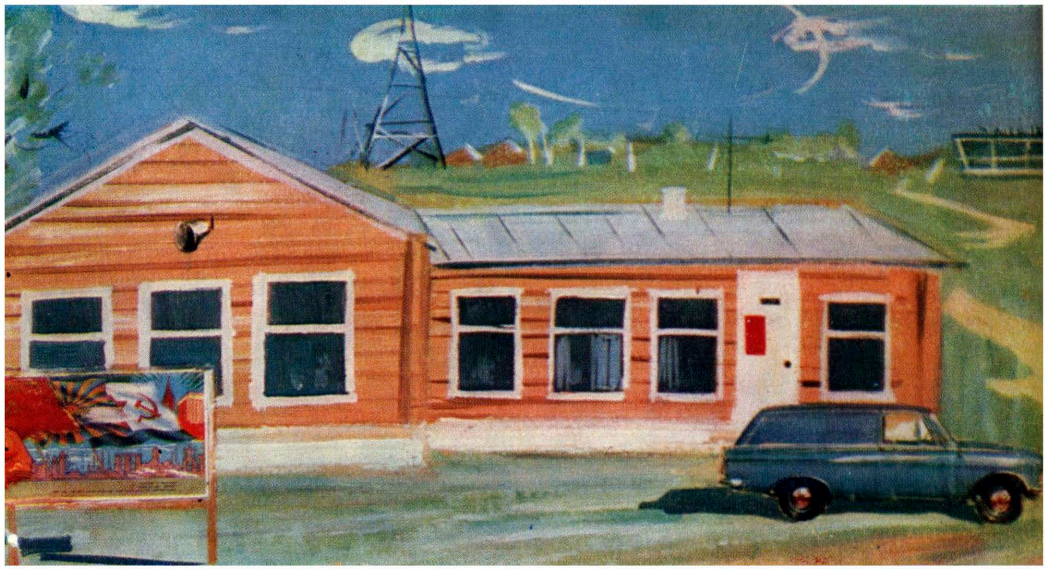
«Дядюшкин сон»

«Гори, гори, моя звезда»

«Тоска»



«Самый жаркий месяц»



«Человек на своем месте»

«Мой дом — театр»

Л. Пааташвили

Не только профессионализм

«Романс о влюбленных» — картина, снятая оператором Леваном Пааташвили, идет по экранам, о ней много спорят и зрители и критики.

— Но,— говорит сам оператор,— эти споры не затрагивают пока изобразительной стороны фильма. Она либо нравится, либо не нравится. Вопрос о том, насколько то или иное операторское решение отвечает логике общего режиссерского замысла, обычно не задается. Вообще профессиональные, квалифицированные разборы конкретных операторских работ чрезвычайно редки. Но это, видимо, не просто беда, а судьба людей моей профессии.

Работа над «Романсом о влюбленных» была очень сложной. Картина закончена, и я более не властен над ней. Но дело в том, что она, эта работа, все еще властна надо мной, «держит» меня. Так бывает, очевидно, с фильмами, которым отдано слишком много.

Очень трудно работать с режиссером впервые. Нашей с А. Михалковым-Кончаловским работе предшествовали долгие беседы и не только о будущей кинокартине, но и о других фильмах, о литературе, фотографии. Андрей Кончаловский очень самостоятелен в принципиальных вопросах изобразительного решения фильма. Рядом с ним я могу пока что поставить только режиссера А. Тарковского, также мыслящего пластически, изобразительно.

Интересно, что А. Кончаловский не диктует свою волю сразу, а подходит к решению очень тонко и деликатно. Решение вызревает не сразу, поэтапно. Это сложный, гибкий и динамичный процесс. Ведь многое из того, что было задумано, изменилось по ходу съемок, в монтаже. Так не вошли в фильм сцены, построенные на двойных экспозициях. Многое из предполагаемого было выверено уже на пробных съемках. Кстати, эти пробы, как и эскизы художника, чрезвычайно важны. Отказ от проб, мне кажется, говорит не в пользу профессионализма режиссера.

Думается, что пластическую стилистику фильма, безусловно, романтического, мы неожиданно для нас самих нашли в... чрезвычайной экономичности изобразительных средств. Снимали на натуре без специального освещения; применяли зеркала—отражатели солнечного света, не создающие мягких светотеней; по направлению движения панорамы засвечивали объектив световыми пятнами большой интенсивности, создавая цветовую радугу в объективе камеры. При этом не упуская из вида человека, в о в л е к а я его в задуманную нами конкретную и вместе с тем несколько необычную изобразительную среду.

В пробах мы нашли изобразительную эмоциональную атмосферу, настроение фильма в целом. «Разведка съемкой» оказалась очень удачной и совершенно необходимой.

Чтобы не упустить нужного нам выражения лица актера, его движения, его неповторимого жизненного состояния, мы снимали ручной, подвижной камерой. Актер доминировал в кадре, определял композицию.

Во время поисков и проб мы отказались от традиционной технологии павильонной съемки: от декораций и громоздкой осветительной системы, от общепринятых «максимальных удобств» для с е б я (режиссера, оператора, художника). Мощный свет софитов, заданная в рамках кадра траектория движения обычно стесняет, сковывает исполнителя. Поэтому для нас предпочтительнее был не «рисующий» свет, требующий детальной, подробной проработки светом всего пространства кадра, а естественный — световой р е ф л е к с. Это в свою очередь позволило не выдвигать актеров вперед, к камере, оставляя фоны пустыми и безжизненными, а максимально приблизить к фонам — стенкам, предметам обстановки. Персонаж не выступал на фоне, а ж и л в этой среде — как среде подлинной, настоящей. Чтобы быть последовательными, нам пришлось отказаться от контрового и бокового света. Никаких признаков условного «кинематографического» освещения по заранее известной методике в этом фильме нет. Вообще, я во многих картинах отказывался, а в этой окончательно отказался от условно кинематографических приемов освещения и в первую очередь — от контрового освещения, существующего вне световой образной атмосферы сцены.

Необходимость создания натуральной световой среды, основанной на рефлексах и на четком рисующем освещении, потребовала применения не привычных осветительных приборов, а тех, которыми пользуются операторы-репортеры. Так как картина была цветной, то мы, естественно, насыщали объект нужным количеством рассеянного, мягкого освещения, на общем фоне которого живой световой рефлекс читался достаточно отчетливо и жизненно достоверно. Снимать методом «отраженного», а не прямого светового эффекта было тем более трудно, что наша производственная технология для этого почти не приспособлена.

В такой световой атмосфере было легче работать динамичной камерой, поскольку актеры получили возможность свободно передвигаться в пространстве, а переходы из одной световой зоны в другую

давали переливы света и цвета, цветовую динамику и пластическую гибкость кадру.

Мы понимали, что цвет — активное выразительное средство, а потому использовали его, по возможности, очень скупо. Динамическая мизансцена, освещение объектов широкими световыми потоками при простоте и ясности сочетаний светотени, с преимущественным использованием рефлексов вызывало переливы цветовых оттенков на лицах актеров, на их костюмах, что придавало изображению подвижную живописность. Хотелось преодолеть «станковизм», присущий живописному полотну. А для этого применяли не скованную рамками кадра композицию, наподобие золоченой рамы для живописной картины, но, напротив, пытались «растворить» рамки экрана в нюансах освещения, сделать эти рамки неприметными.

Думая о том, что найдено в световом решении картины, все более мучаешься от неосознанной тайны, «магии» черно-белого экрана. Все-таки, снимая в цвете, мы часто лишены прекрасной условности бесцветия, которая так необходима художнику. Ведь цвет очень материален; он привязывает нас к определенным фактурам, которые мы легко узнаем и потому не можем существенно деформировать: небо — синее или голубое, а трава — зеленая. А как быть, когда нужно вызвать у зрителя не привычную жизненную ассоциацию, а дать новый преображенный образ действительного мира? Секреты работы с цветом еще не найдены, а мы стараемся забыть прекрасные возможности черно-белого кино...

По окончании картины могу сказать, что удовлетворен не только результатом, но и процессом работы. А работали мы дружно, понимая друг друга, как говорят, с «полуслова». Конечно, были и трудности, но чисто творческие.

Встретившись с Андреем Кончаловским, я понял, что нашел с в о е г о режиссера, который сумел полностью выявить мои творческие наклонности и возможности. Такое бывает редко.

Киноискусство гибкое, мобильное, как сама жизнь. Каждый фильм — это поиск и целей и средств. Это новые творческие мучения, облагораживающие художника. Я сейчас готовлю себя к новому фильму, как к новым испытаниям, и не только профессионального мастерства, но и творческой воли, художественных наклонностей.

Что думаю о новом фильме? Уже ясно: буду снимать фильм о Сибири — «Сибиряки»... Но говорить об этом пока что рано, а думать приходится много. Не только думать, но и трудиться: в марте уже нужно снимать. Сейчас идет работа над сценарием.

На этом этапе особенно отчетливо понимаешь значение сценария. Несмотря на то, что повысилась роль изображения в современном кино, роль сценария все равно остается главной. Может быть, мой опыт работы над сценариями высокого качества подсказывает такой вывод. Кстати, «простая» внешне работа кинооператора встречается и сегодня очень часто, если она вызвана к жизни именно т а к и м сценарием. Взять, к примеру, фильмы режиссера О. Иоселиани. Их невозможно представить ни в цвете, ни в яркой изобразительной форме. Они чем-то напоминают чаплиновскую стилистику. И это, мне представляется, вполне органично.

Бывает, к сожалению, и то, что режиссер не интересуется изобразительной формой вообще, передоверяя ее полностью кинооператору во «исправление» серьезных просчетов сценария. Но хорошо снять плохой сценарий просто невозможно!

Многие режиссеры тяготеют к ярким изобразительным решениям, например, Ю. Ильенко. Но здесь прежде всего необходим безошибочный художественный вкус. Без этого ничего не получится. Кино — «легко ранимое» искусство. Малейшее нарушение цельной ткани произведения приводит к ее полнейшему разрушению.

Верно, когда задумываешь картину — всегда перед тобой масса изобразительных соблазнов. А с работой все должно становиться на свои места. В общем, оператору важно вовремя остановиться.

А для этого нужно мужество, мужество не «переиграть» своих партнеров по фильму. Хорошо, когда на страже художественности стоит сведущий в изобразительной форме режиссер.

Среди операторов есть люди способные, талантливые — умельцы изысканной фотографии. Но сегодня мало только одного высокого профессионального мастерства. Сегодня нет и не может быть настоящего оператора, разрабатывающего с в о ю изобразительную тему в н е связи со сценарием и режиссурой. Для зрителя не существует самодовлеющей «изысканной фотографии», а существует цельное произведение — ф и л ь м, в который изображение входит органическим компонентом, не более.

Беседу провела Е. Ильина

О. Видов

Амплуа и характер

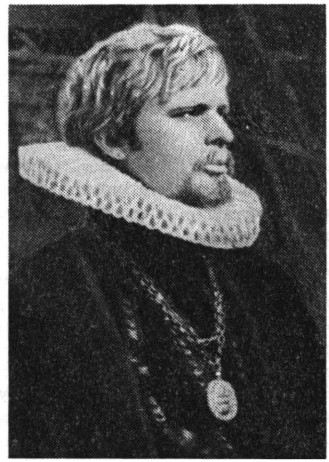
Недавно я приступил к работе в картине режиссера Алексея Салтыкова «Ивановы». Рад

этой встрече по многим причинам. Во-первых, сценарий написан Юрием Нагибиным. Это настоящая, профессиональная драматургия. Но есть еще одно обстоятельство, которое делает эту работу особенно приятной. И связано оно с воспоминаниями детства и отрочества. Мне было четырнадцать лет, когда А. Салтыков и А. Митта ставили свою первую художественную ленту «Друг мой, Колька!». Я снялся тогда в массовке, в крошечном эпизоде, в кадр попал со спины.

Сказать, что именно эта картина положила начало моей творческой биографии, я не могу. Пришел я в кинематограф несколько окольным путем — работал строителем, слесарем-электриком, был артистом народного театра, а во ВГИК поступил в двадцать лет. Но жалеть об этом не приходится — ведь жизненный опыт никому не помеха. Тем более ощущаю это сейчас, впервые снимаясь в картине о рабочем классе. Я буду играть простого парня, моего современника. Мы хотим рассказать о сложном мире человеческих чувств, о радостях и бедах, о поисках счастья, призвания, о верности в любви, чистоте идеалов и устремлений.

Одна из первых наших задач — выйти за пределы расхожих представлений о производственном конфликте, показать, как производственные отношения создают и формируют характер человека, определяют его нравственную, моральную позицию.

Несколько раньше я встретился на съемочной площадке с другим постановщиком фильма «Друг мой, Колька!» А. Миттой, встретился в картине «Москва, любовь моя». Но несмотря на то, что моим партнером была замечательная японская актриса Камаки Курихара, сказать, что работа принесла мне полное творческое удовлетворение, не могу. Я опять играл так называемую «голубую» роль, каких, пожалуй, уж слишком много на моем актерском счету. Нет, я вовсе не намерен отказываться от сыгранного мной, сетовать по поводу того, что роли эти были навязаны мне помимо собственного желания. Я люблю своих героев, благородных, мужественных, романтичных. Это амплуа мне кажется не хуже других. Просто обидно замыкаться в одном амплуа. Я повидал жизнь, и,



кажется, мне есть о чем рассказать с экрана. Сейчас мне предложили необычную и непривычную для мне роль адмирала де Люме в фильме А. Алова и В. Наумова «Легенда о Тиле Уленшпигеле». Жестокий адмирал де Люме, знаменитый тем, что, поклявшись перевешать всех монахов, чуть не вздергивает на виселицу Тиля Уленшпигеля. Это герой-злодей, совершенно противоположное тому, что мне приходилось играть. И, понятно, работа потребует основательной перестройки актерских навыков, приспособлений, умений. С самого начала ясно, что дело не только за тем, чтобы поменять маски и краски. Литературный источник дает такую широту и глубину жизненного простора, такое богатство контрастов и полутонов, что задача каждого, кто причастен к этому фильму, кажется необычайно тонкой и сложной. Тут романтичный герой стоит на твердой почве житейской прозы, а злодей воспринимается словно сквозь романтическую дымку. Я с особым настроем приступаю к съемкам в «Тиле Уленшпигеле», так как понимаю, что для меня это редкая возможность выйти за пределы обычно предлагаемых ролей.

А. Алов и В. Наумов — режиссеры, для которых не существует традиции банальных мнений в отношении актерского амплуа, режиссеры, умеющие разгадать в актере его суть, сокровенное, выстраданное.

И последняя на сегодняшний день работа — в югославском фильме «Покой, рождение, горе» режиссера Кирилла Ценевского. События перенесут зрителей в XIII век. Картина расскажет о движении богомилов, которое возникло в среде южных славян, боровшихся с византийской церковью. Чтобы сниматься в этом фильме, мне пришлось выучить македонский язык (сербский и хорватский я выучил раньше, когда в советско-югославской ленте «Битва на Неретве» играл роль партизана Николы).

Каждый день работа, съемки, репетиции, а вперед загадывать не приходится, поскольку наша актерская участь — ждать режиссерских предложений и иногда, к сожалению, от них отказываться. Но надо быть оптимистом и надеяться на такие роли, где с полной отдачей сможешь выразить то, что тебя волнует, о чем непрестанно думаешь и непременно хочешь поведать людям.

Беседу провела И. Заславская

Память, которая вечно свята

Вечный огонь. Наверное, нет символа, способного так полно, так всеобъемлюще выразить саму идею человеческой памяти. Нет памятника более волнующего. Бесконечной чередой идут к нему люди, и вечно живущий огонь объединяет всех, разных, старых и молодых, одним воспоминанием, болью одной и гордостью. Здесь память целого народа — память о великой войне и великом народном подвиге. Здесь нельзя не остановиться в раздумьях обо всем прекрасном, трагическом, героическом и высоком, что воплотило в себе, вобрало в себя пламя Вечного огня.

Память народа живет и в искусстве. Проходят годы, желтеет бумага, на которой напечатаны книги военной поры, покрывается царапинами старая кинопленка, но снова, как много лет назад, перед раскрытой книгой или в темноте кинозала защемит нам сердце острое до боли чувство времени, атмосфера времени, радости его и тревоги, потери и обретения, поэзия и проза тех грозных боевых лет — только искусство способно подарить нам возможность заново пережить все это.

Заново понять. Оценить. Осмыслить.

О войне написано много. Сказано, сыграно, снято. А тема не кончается, и никогда, наверное, не придет убеждение: вот она, самая главная книга о войне. Самая главная пьеса, самый главный фильм. Тема продолжается, и воспоминания продолжаются; чем дальше, тем воспоминания сильнее, глубже, их конкретность не размывается временем, их яркость не меркнет — только приходит новое их понимание, новая оценка, словно и память наша становится старше и зрелее.

Художники вновь и вновь обращаются к материалу Великой Отечественной войны, таящему в себе неохватный мир человеческих судеб и свершений, горя и радости, гордости и того высокого состояния духа, которое является в дни самых решительных испытаний, объединяет всех единой волей, помогает выстоять и победить. Художники обращаются и будут обращаться к этому материалу, но настоящий успех приходит к ним лишь тогда, когда в сплетении событий и судеб они умеют открыть истоки этих событий, корни народного подвига, понять и осмыслить, заново открыть и для себя и для поколений движущие силы трагичнейших и героических свершений истории, из которых вышли победителями мы, советские люди.

Наш путь к победе был долог. Советские кинематографисты вправе сказать эти слова — «наш путь», ибо в одном строю с солдатами самых передовых линий фронта воевало наше киноискусство. Герои лучших фильмов тех огневых лет стали боевыми товарищами сотен тысяч героев реальных, героев-фронтовиков; они звали к справедливому возмездию, учили великой науке ненависти к врагу и действенной, активной, самоотверженной любви к своей Родине — науке побеждать. Образы, созданные Б. Андреевым, А. Абрикосовым, Б. Бабочкиным, М. Бернесом, В. Ваниным, О. Жаковым, М. Жаровым, Н. Крючковым, Е. Кузьминой, В. Марецкой, Е. Самойловым, В. Серовой, Н. Ужвий, Б. Чирковым и многими другими мастерами, едва появившись на экранах, обретали огромную популярность — в этих образах актерам удалось выразить сам строй мыслей и чувств, мир идей и эмоций, которыми жили советские люди в те незабываемые годы. И сами эти фильмы смогли выполнить свое высокое предназначение фильмов-бойцов именно в силу своей глубокой внутренней созвучности требованиям времени; вовсе не лишенные недостатков, они были неизменно точны в главном — умели выразить великую веру советских людей в победу нашего правого дела, идею несокрушимости народа, во главе с Коммунистической партией отстаивающего свою землю, свою свободу, свои исторические завоевания. Эти качества военных фильмов имели прочную основу в реальности — на экран пришли характеры живые и жизненные, плоть от плоти народной, и миллионы зрителей узнали в экранных героях самих себя. Исполнителям этих ролей не нужно было придумывать своих героев — действительность, повседневность военных лет дала им богатейший, благодарнейший, волнующий материал для творчества. Это живое волнение художников, кровно причастных ко всем свершениям своего народа, и сегодня доносит до нас экран; оно сделало эти фильмы необходимыми современникам, занятым «трудной работой войны», обеспечило давним этим лентам долгую и прекрасную жизнь.

Вспоминая о работе над своими ролями военных лет, актеры раньше всего возвращаются памятью именно к будничной реальности того незабываемого времени, к своим встречам с героями жизни, героями войны, с прототипами, прообразами, вдохновителями и, если хотите, соавторами фильмов и героев экранных.

Идут годы. Взрослеет, обретает новые средства выразительности, новую зрелость и мудрость наше киноискусство. Послевоенный кинематограф все бо-

лее пристально всматривается в лица героев минувшей войны; к мелодии высокой патетики, которая органично присуща фильмам военной поры, прибавились новые мотивы — пришли тонкость психологического анализа, точность документа, талант новых художников экрана вписывает в кинолетопись Великой Отечественной войны новые страницы — не повторяя пройденного, но постоянно углубляя тему, находя в ней новые ракурсы и повороты. И в этом отразилась потребность нового времени, новых поколений полнее понять все, что отняла и что дала нам война.

На пороге тридцатилетия великой Победы мы вновь и вновь пытаемся охватить взглядом этот громадный путь — и тот, что пройден нашим народом, и тот, что в самой гуще народной, рука об руку с поколениями пройден нашим искусством.

В этом номере журнала читатель вновь встретится с актерами, создателями незабываемых образов в фильмах военных лет. С теми, чье искусство помогало нам в годы войны сохранить силу духа, укрепить волю к победе, помогало идти в бой и верить, что этот бой — исторический бой!— мы выиграем.

Бойцы Отряда Особого Назначения — бойцы фронта искусства вспоминают, размышляют о времени, о военных встречах и ролях, о путях военной темы в нашем кино.

Николай Крючков

Русский характер

В дни, когда отмечалось 50-летие советской кинематографии, на «Мосфильме» проходило торжественное собрание. Поздравить с праздником работников крупнейшей в нашей стране киностудии пришли люди самых разных профессий. Были среди них и военные. И вдруг поднялся один незнакомый мне генерал с Золотой Звездой Героя Советского Союза на груди и танками в петлицах, показал на меня рукой и произнес: «Вот кто виноват, что я стал танкистом! Мальчишкой еще посмотрел я картину «Парень из нашего города», влюбился без памяти в Сергея Луконина, которого играл Николай Крючков,— и все. Судьба моя решилась...»

От такого неожиданного поворота разговора я как-то растерялся. Подошли мы с ним друг к другу, крепко, по-мужски обнялись. И я только и нашелся спросить: «А не жалеешь, что так получилось, что с танками-то связался?» «Что ты?! — ответил он.— Я ж тебе всю жизнь благодарен. Случая искал, чтоб спасибо сказать». На том мы и расстались. Так и не узнал я, как «крестника» моего зовут. Жалко. Надо было бы нам потолковать не спеша, обстоятельно. И все же историю эту я, говоря откровенно, до сих пор вспоминаю не без гордости.

Впрочем, не стану утверждать, что испытываю какую-то особенную привязанность к одному-единому роду войск. За свою долгую кинобиографию был я и танкистом, и пограничником, и артиллеристом, и летчиком (много раз), и разведчиком, и моряком, и кавалеристом (это еще в гражданскую — в фильме «Котовский» сыграл красного конника Кабанюка, соратника легендарного командира)... Разве что ракетчиком не привелось побывать на экране. Пока.

В строю моих киногероев, а всего у меня за плечами более шестидесяти военных ролей, есть генералы, офицеры, сержанты и старшины, рядовые бойцы. Всех их зрители видели обыкновенно на самой передовой, в гуще боя и с оружием в руках. Наверное, в самой природе моей — и актерской и человеческой — заложена склонность к активному и стремительному действию, к труду до пота и схватке до крови. Как бы ни звали моего героя, одетого в шинель и сапоги, какой бы судьбой ни наделяли его авторы картины, я неизменно пытался сыграть простого русского солдата. Бесстрашного и скромного, находчивого и бесконечно терпеливого к любым житейским тяготам, упорного в достижении своей цели и верного своему долгу перед Отечеством. Такого, каких мы с детства встречаем в народных сказках. И такого, каких немало знал я на своем веку.

Вот лежит у меня на столе недавно вышедшая в свет книга генерал-лейтенанта Александра Александровича Ветрова «Волонтеры свободы». Он подарил мне свои воспоминания об участии советских добровольцев в революционной войне в Испании с такой надписью:

«Парню из нашего города» от автора и старого друга»... В молодые годы мы были «не-разлей-вода» со знаменитым летчиком Анатолием Серовым и всей его пятеркой воздушных асов. Они частенько захаживали в гости ко мне и к маме моей Олимпиаде Федоровне — она жила в Москве, около «Трехгорки», прославленной «Трехгорной мануфактуры», где проработала всю жизнь и где я почти полвека назад тоже начинал свой трудовой путь граверомнакатчиком... Помню, как в сентябре сорок первого, когда я снимался в очередном выпуске «Боевого киносборника», на «Мосфильм» пришел Виктор Талалихин. 21 год был тогда этому застенчивому парнишке, а он успел уже совершить первый в истории Великой Отечественной войны таран в небе над нашей столицей. Мы с ним сфотографировались на память, сидя на танковой башне...

Все это я рассказываю не к тому, конечно, чтобы похвастать: вот, мол, с какими людьми я был знаком и даже дружбу водил. Просто я хочу, чтобы стало понятнее, какие характеры я старался воплотить на экране, у кого находил свойства душевные, которыми наделял потом своих героев, откуда черпал материал для лепки образов представителей неувядаемой Красной Армии... Я вот иногда задумываюсь, почему именно русский солдат считается лучшим в мире, а не, скажем, немецкий или японский. Германские военнослужащие, например, всегда имели репутацию дисциплинированных, надежных, хорошо обученных, и это неплохая характеристика для «человеческой единицы» в любой армии. А между тем бывали они биты нами неоднократно. Может быть, дело в какой-то особой физической выносливости русского человека? Существует же знаменитое высказывание о том, что русского мало убить — его надо еще и повалить. Так-то оно так, но, полагаю, это не главное. Никак нельзя сказать, что в моем народе все мужчины — богатыри, как на подбор. Случалось мне встречаться с настоящими героями довольно тщедушного телосложения, видел я и пленных фашистов под два метра ростом. А кроме того, в современной войне одной силой мышц врага не одолеешь, идти с голыми руками на пулемет — толку мало.

Нет, истинная причина непобедимости русских состоит в другом, тут все и сложнее и проще. Даже самый отъявленный гитлеровский головорез был способен к борьбе лишь до тех пор, пока выполнял чей-то чужой приказ, пока его действия укладывались в требования инструкции или устава. В жизни же, и особенно в бою, всего не предусмотришь. Погиб командир, создалась неожиданная ситуация — что тут делать? Вот здесь и сказываются великолепные качества советского бойца. Он воюет не только по указанию свыше, но и по совести. Он знает, что должен одержать свою собственную победу и что только так сможет остановить захватчиков. Нет приказа — ничего, наш солдат принимал присягу на верность Родине, и это самый главный приказ. Нет еды — потерпит, нет патронов — добудет у противника, нет сил — через силу поднимется...

Русский солдат идет в бой не для того, чтобы поработить кого-то, отнять у другого хлеб, выкачать богатства из чужой земли. Оттого он, как правило, не испытывал злобы к уже поверженному врагу, сниходительно выслушивал признания поднявшего руки вояки, что я, дескать, несчастный и подневольный, тоже был рабочим. Великодушие и благородство — это неотъемлемые черты нашего национального характера. Но не ходи к нам в дом с камнем за пазухой, не ходи! Худо будет. В «Клятве балтийцев», которую до конца выполняли моряки, защищавшие Ленинград, сказано точно и ясно: «...Пока бьется сердце, пока видят глаза, пока руки держат оружие, не бывать фашистской сволочи в городе Ленина!» Тридцать с лишним лет назад гитлеровские интервенты весьма наглядно убедились в справедливости этих слов.

Говоря о том, как я понимал русский характер и с каких позиций подхожу и поныне к работе над образами своих военных героев, не могу не отметить еще одну существенную и очень обаятельную особенность нашего солдата. Пожалуй, ее надо назвать органической неспособностью унывать (собственно

В. Талалихин и Н. Крючков

юмор, любовь к шутке — это лишь часть того, о чем хотелось бы сказать). Минувшая война была суровой, ничего тяжелее не выпадало на долю советского народа. Многие замечательные ребята не вернулись с фронта, лежат они в тысячах братских могил. Других навсегда оставили искалеченными фашистские пули и бомбы, голод и холод. (Не забыть мне, как встречали работницы «Трехгорки» своих израненных мужей, сыновей, братьев — страшная картина...) И все-таки, все-таки в самые трудные дни наш народ сохранял огромную душевную бодрость, не впадал в панику, презирал пораженческие настроения. Верил в победу.

Это не была девическая восторженность или слепой фанатизм. Никто из тех, кого я уважал и ценил, не смотрел на жизнь сквозь розовые очки, не нужны им были и шоры на глазах. Нет, все всё понимали, и оптимизм покоился на осознании неисчерпаемости наших ресурсов духовных сил, на убежденности, что добро и справедливость восторжествуют, на ежечасной готовности к самопожертвованию во имя великой цели — защиты Отечества. Я вот читаю в разных зарубежных и советских романах о людях, покинувших землю, где родились. И что-то не замечал упоминаний о том, чтобы от этого страдали и мучались представители иных наций. А русскому человеку стоит лишь несколько месяцев пожить вдалеке от родных краев, как у него немедленно появляется ностальгия. Любовь к Родине у нас в крови.

Во время войны и после нее тоже мы все зачитывались «Теркиным». И некоторые уви-

дели в народном герое, рожденном пером Александра Твардовского, всего лишь весельчака. А это совершенно неверно. Конечно, Василий Теркин обладает истинно русским, неиссякаемым юмором; по десятому разу читаешь его побасенки и шутки — и то улыбаешься. Но главное в нем другое — именно неспособность унывать. И что важно, спросите любого фронтовика, и он подтвердит: практически в каждой роте был свой собственный Теркин. Да что там! Припомните какую-нибудь трудность в вашей собственной жизни, которую вы переносили не в одиночку, а в коллективе, с людьми, и в памяти непременно возникнет подобная фигура. Тут все дело в том, что жизненные силы с особенной яркостью проявляются в нашем народе именно в тяжелые, казалось бы, беспросветные моменты. Ясность, незатуманенность духа необходима русскому человеку в такие минуты, часы, дни не только и не столько для самоутешения, сколько для того, чтобы поддержать слабеющих ближних, помочь товарищам по оружию подняться в новую атаку.

Огорчительно, что эта незаурядная и вместе с тем типичная личность не нашла до сих пор своего кинематографического эквивалента. Не уверен, впрочем, что необходимо экранизировать саму поэму, стихи вообще трудно переводить на язык киноискусства. Однако поселить теркинскую душу в каком-то другом киногерое можно и нужно. Правда, операция это тонкая, похитрее, я думаю, пересадки сердца. Но даже если бы такой эксперимент и не стал стопроцентно удачным, пользу он принес бы несомненную. Рядом с русским солдатом Василием Теркиным не ужилась бы никакая фальшь, в этом фильме никто не смог бы пыжиться и надуваться, здесь неуместны были бы ручьи крови, изготовленной гримерами для пущего устрашения публики, здесь невозможно было бы и возвысить окопный быт с мокрыми портянками до уровня всей истины о войне. Словом, я предполагаю, что в одном правдиво переданном в кинокартине характере русского солдата могла бы очень полно отразиться правда об этой огромной войне.

Мы сегодня на пороге 30-летия победы над фашистской Германией — праздника огромного, светлого, очень дорогого сердцу всякого советского человека. Треть столетия, если учитывать, что кинокамера вступила в бой почти одновременно с пушками, наш кинематограф не расстается с темой Великой Отечественной войны. На экран вышла, вероятно, уже добрая сотня фильмов, воссоздающих грозные события тех лет. Но думается, мы все еще в долгу у тех, кто так дорого заплатил за нынешнюю мирную жизнь. А стало быть, главные свершения на пути осмысления киноискусством народного подвига впереди. Мне кажется, что это естественно и закономерно. Нельзя, невозможно увидеть всю гору, стоя на ее склоне или у подножья,— она откроется взору, только если отойдешь на достаточное расстояние.

С надеждой смотрю я в будущее военной темы на экране и потому еще, что в ее активе значится уже немало лент значительных, глубоких, в высшей степени серьезных. Можно назвать выдающиеся картины, созданные пять, десять и двадцать лет назад, но обратимся лучше к примеру совсем свежему. В чем вижу я одну из принципиальных удач киноэпопеи «Освобождение», авторы которой совершенно справедливо удостоены Ленинской премии и снискали признание миллионов зрителей? В том только, что на экране показаны масштабные сражения? Да нет, достаточно впечатляющие битвы с участием тысяч бойцов снимались и раньше, хотя, может быть, не с таким размахом, с меньшим количеством людей, военной техники, пиротехнических эффектов. Главное все-таки в другом — нам дали увидеть и почувствовать, сколь велика, грандиозна была ответственность, возложенная на плечи советских полководцев в той войне. Мы поняли, в каком невероятном напряжении, с каким мужеством и несгибаемой волей эти выдающиеся военачальники руководили армиями и фронтами, распоряжались судьбами сотен тысяч людей. Мы словно сами испытали горечь и боль, ощущавшиеся ими при поражениях первых месяцев войны, мы прониклись их верой в боевые и духовные

качества русского солдата, который, в конечном счете, и добыл великую победу.

Считаю, что актеры, в особенности Михаил Ульянов, сыгравший Георгия Константиновича Жукова, сработали здесь очень сильно и талантливо. Не знаю, как им давалось проникновение в мысли и чувства людей, несших на себе такую ношу ответственности, но полагаю, что это трудно. Мне в этом смысле приходилось чуть полегче, я почти всегда играл тех, кого хорошо знаю, с кем не раз встречался. И все равно прежде, чем произнести первую реплику из сценария, я неизменно старался еще и еще раз понаблюдать за теми, кто мог быть прототипом персонажей картины, порасспрашивать их, пожить с ними рядом, поучиться их делу.

Когда запускался в производство фильм «Небесный тихоход», где мне поручена была роль летчика майора Булочкина, мы приехали на аэродром в окрестностях Ленинграда. Дело было как раз 30 лет назад, в памятном 1945 году, и в летных частях служили сплошь фронтовики, знавшие о войне отнюдь не понаслышке. С одним из них, подполковником Иваном Алексеевичем Механником, я даже подружился. И он по собственной инициативе взялся учить меня управлять самолетом «ПО-2», что и полагалось отлично уметь моему герою. На семнадцатом полете Иван Алексеевич вдруг отнял руки от сдублированного штурвала и сказал: «Ну все! Вези теперь меня, куда хочешь. Ты же — ас...» Слава богу обошлось. Все-таки я не столько учился летать, сколько приглядывался к моему инструктору, к его манере говорить, расстегивать шлем, вылезать из кабины. Все это не мелочи, любой авиатор в зале немедленно разоблачил бы во мне дилетанта и тогда не поверил бы моему герою ни в чем. А значит, вся моя работа потеряла бы смысл.

Да, военные и, еще более того, участники войны — это трудная аудитория для кинематографиста, работающего над этой темой. Но она же и самая необходимая, самая главная, самая дорогая. Фронтовики — народ бескомпромиссный. Они не прощают неправды, пустословия, равнодушия к теме. Но зато они так горячо и добро воспримут твою работу, сделанную со всей душой, что этого не забудешь. Я и по сей день охотно езжу по воинским частям, встречаюсь с современными солдатами и командирами, вполне отдавая себе отчет в том, что творческий вечер в полковом клубе — это большая радость для них, и неменьшее испытание для меня.

А первая такая встреча произошла осенью сорок первого года. Мы с режиссером Евгением Шнейдером заканчивали тогда на студии «Союздетфильм» (она располагалась в Лиховом переулке, там, где теперь Центральная студия документальных фильмов) ленту «В тылу врага», в которой я исполнял роль советского разведчика Байкова. Как только работа была завершена, мы отправились показывать ее бойцам одного из соединений, стоявшего неподалеку от Москвы. Приезжаем на место — что такое? Нет никого. Полночи искали мы воинскую часть, передислоцировавшуюся в последний момент поближе к передовой, и, наконец, нашли. Растянули в лесу между деревьями простыню, прокрутили картину. Как нас принимали — передать невозможно! Казалось, что солдаты и командиры на несколько часов забыли, что вокруг идет война. Нас кормили кашей и усердно подносили «наркомовские», нам жали руки и аплодировали, нас обнимали и целовали... «Да ты, Крючков, не выступай,— сказал мне какой-то боец,— ты, Коля, покажи нам, что ты живой». Честное слово, за всю жизнь я ничего приятнее не слышал.

Мои друзья иногда удивляются, почему меня до седых волос величают на «ты» даже совершенно незнакомые люди. Я, и правда, так привык к этому, что, когда мне говорят «вы», оборачиваюсь — может, рядом есть кто-то другой. И это не потому, что я люблю панибратство. Люди так обращаются ко мне оттого, что такие отношения сложились у них с моими героями. Это «ты» не несет в себе оттенка пренебрежения или неуважения, напротив, оно — признак близости зрителей к парням, которых я играл, признак того, что моих персонажей считают «своими ребятами». А поскольку публике вообще свойственно в неко-

торой степени отождествлять людей на экране с актерами, сыгравшими эти роли, то отсюда проистекает и простота общения со мною. Отчего же именно такие отношения сложились у зрителей с Сергеем Лукониным («Парень из нашего города»), капитаном третьего ранга Борисом Лихачевым («Малахов курган»), старшиной Кухарьковым («Бессмертный гарнизон»), сержантом Мамочкиным («Звезда») и многими другими? Да оттого, что и я всегда стремился быть на «ты» с теми, чью судьбу и чей характер мне предлагалось воссоздать на экране. Я пытался не просто понять мотивы их поступков и привить себе их привычки, но и сдружиться с ними, влезть в их шкуру до такой степени, чтобы не уметь жить иначе.

Вот теперь, как я замечаю, на экране стали порою появляться некие личности «без страха и упрека». Ничего-то они не боятся, все-то они могут, фашисты валятся под их ударами, как оловянные солдатики. Нет, я не против самого жанра приключенческих фильмов, пусть даже и на материале прошедшей войны. Но опасна излишняя легкость, с которой одолеваются враги в таких картинах. Молодой зритель по неведению может решить, что так оно и было на самом деле, у него может сложиться в корне неверное представление об этой грандиозной битве, в его воображении может нарисоваться веселая и лихая прогулка с автоматом в руках... В режиссерских разработках лент о Великой Отечественной встречаешься иногда с явным перебором трюков. Я опять-таки не считаю, что трюки не нужны вообще. Наоборот, необходимы даже, но в меру. Иные из теперешних «задумок» постановщиков рассчитаны на то, что исполнять их будут не актеры, а специально приглашенные каскадеры — акробаты, автогонщики, наездники. Безусловно, эти тренированные люди умеют делать вещи, которые не под силу киноартистам, но зато эпизоды с их участием, на мой взгляд, теряют в драматической выразительности. Во всех подобных «подвигах» зрители не видят лица актера, не понимают, что переживает в эту минуту герой. А вот это уже приносит всему кинопроизведению в целом ощутимые потери.

В фильме «Фронт», который снимали по пьесе А. Корнейчука братья Васильевы, я играл лейтенанта Горлова. По сценарию этому молодому парню, единственному сыну командующего фронтом, нужно было подорвать вместе с собою вражеский танк. И пришлось мне безо всяких фокусов лечь в крохотный окопчик под самую натуральную бронемашину, да еще по соседству с двумя взрывами, устроенными пиротехниками. Что скрывать, неприятно ощутить телом прикосновение стальных гусениц советского танка «Т-26», закамуфлированного под немецкий, отчего механик-водитель имел ограниченный больше, чем обычно, обзор. Снимался только один дубль, но тремя камерами сразу — для верности, во второй раз эта история могла бы кончиться чуть менее благополучно. И все же такое решение постановщиков было правильнее и умнее, нежели укладывать в окоп другого, специалиста по такого сорта номерам. Пусть он смог бы сделать это с меньшим риском для себя, но ему, наверное, было бы гораздо труднее передать душевное состояние человека, кинувшегося с парой гранат под танк. Ему, я боюсь, зрители поверили бы меньше...

Кинематограф — очень яркое и выразительное искусство. Его средствами можно высказать все или почти все. Это в театре бывает надобность актеру выбежать к рампе, утереть ладонью лоб и выдохнуть хорошо поставленным голосом: «Ух, еле прорвались!» А экран позволяет показать все это действие во всей его драматичности, а не только назвать результат. Можно продемонстрировать, как, с какими мыслями и чувствами герой преодолевал трудности, а не декларировать, что трудности эти имелись. Я вообще не сторонник того, чтобы искусство ограничивалось констатацией фактов, и считаю, что в полотне живописца и книге, в фильме и спектакле необходимо воспроизводить движение, процесс, развитие. Только тогда человек в зрительном зале сможет наблюдать своими глазами, самостоятельно постигать становление характера, духовный рост человека на экране. Именно об этом и должна, в сущности, идти

речь в кинолентах на военную тему. Великая Отечественная явилась огромным испытанием для советского народа, она потребовала предельного напряжения сил — и потому сформировала личности невиданного масштаба, подлинных героев. Эта война была битвой не столько калибров орудийных стволов и марок стали, сколько характеров и сердец. Наши оказались прочнее. Мы победили.

За эту Великую Победу сражались все советские люди — и те, кто был непосредственно на поле боя, и те, кто во вражеском тылу пускал под откос эшелоны оккупантов, и те, кто в нашем тылу месяцами не отходил от станков, пахал на тощих коровах, вышивал солдатские кисеты. А вместе с ними и те, кто писал стихи и заметки во фронтовых газетах, давал концерты в госпиталях, создавал фильмы о войне и для участников войны. Мне, например, пришлось однажды не спать толком двадцать шесть суток кряду, снимаясь одновременно в трех картинах, в три смены. Подремлю с полчаса где-нибудь в уголке — и снова на площадку. Какая в том была нужда? Ну, вышло бы на экран одной лентой меньше... Нет! Мы все тогда просто не могли иначе. Мы видели в том свой долг и лентяев считали дезертирами с кинематографического фронта. Мы понимали, что время призвало нас на службу искусству и своему народу. А кроме всего прочего, такой творческий накал был чрезвычайно полезен и нам самим, в яростной работе наше поколение деятелей кино быстро повзрослело, стало на ноги, обрело художнические принципы, верность которым хранит до сих пор.

Говоря о том, какой след в наших душах оставили те четыре года, что вынесли из боя оставшиеся в живых, мне, наверное, неизбежно придется обратиться к фильму «Белорусский вокзал». Мне дорога эта картина, посвященная моим сверстникам, рассказывающая об истинно фронтовом товариществе, напоминающая о зарубцевавшихся, но иногда все-таки ноющих ранах. Надо оговориться: лента эта снискала успех не только у тех, кто еще помнит войну, но и у молодежи. И все же по-настоящему ее способны оценить только ветераны, на себе испытавшие то, о чем вспоминают герои «Белорусского вокзала». Свидетельствую, что это честный, серьезный, умный фильм. Необходимый фильм. Он снова обнажил смысл и тепло слова «однополчане». Он показал чуть уставших уже от жизни мужчин такими же сильными, какими были они когда-то. Он опять продемонстрировал нам, что есть еще порох в пороховницах.

Я много думаю об этом значительном произведении киноискусства — и потому, что оно произвело на меня очень сильное впечатление, и потому, что в новой своей работе я хотел бы выразить близкие авторам «Белорусского вокзала» мысли. Нет, конечно, речь идет не о перепеве найденного другими. Просто старый шофер-таксист, которого я играю в фильме «Горожане» режиссера В. Рогового по сценарию В. Кунина на студии имени М. Горького, тоже воевал. Надеюсь, что это будет видно не только по тому, с каким интересом прислушивается он к разговорам генерала и его сына солдата, оказавшихся случайными пассажирами машины «бати» (так моего героя называют почти все). И даже не потому, с какой радостью он бросается навстречу случайно встретившемуся водителю троллейбуса — его однополчанину. Я хочу, чтобы с первого же взгляда было видно, что «батя» — фронтовик, чтобы все его поступки, его душевная чистота и глубокая порядочность, трудолюбие и отзывчивость, неспособность унывать и принципиальность выдавали в нем ветерана войны.

Мне приятно, что эту мою позицию вполне разделяют В. Кунин и В. Роговой, так же, как и их коллеги, создатели «Белорусского вокзала» драматург В. Трунин и режиссер А. Смирнов. Не берусь предрекать, какой будет картина «Горожане», но работать с единомышленниками и легче и интереснее. Но оставим в стороне мои тревоги и радости по поводу новой роли. Куда важнее такое именно отношение молодых кинематографистов к фронтовикам и к минувшей войне по иной причине, более основательной, чем удача или неудача одного конкретного фильма. Как я уже говорил вначале, военной теме

предстоит на экране большое будущее. Верю, что мы еще увидим кадры, прекрасные и мудрые, которые сложатся в кинорассказ, удивительный по силе проникновения в существо и причины народного подвига, каким стала Великая Отечественная. И вера моя зиждется на том, что военная тема бережно передается из поколения в поколение кинематографистов. Это хорошо и правильно. Это значит, что киноискусство в солдатской шинели еще долго будет шагать по дорогам человеческой памяти.

Наталья Ужвий

Дорогая цена Победы

В фильме «Радуга» мне особенно памятен один эпизод. Босая, с ребенком на руках, идет по заснеженному полю героиня фильма, партизанка Олена Костюк. Идет на казнь, гордо подняв голову. Мне кажется, в этом образе, в атмосфере этого эпизода воплотилась вся горькая боль военных дней, вся глубина страдания нашего народа, его непобедимая душа.

Во время недавней встречи в Киеве мы говорили об этом с Марком Семеновичем Донским. Он воскликнул тогда со свойственной ему эмоциональной категоричностью: «Наташа! Я ведь снимал украинскую мадонну!»

Олена Костюк шла на казнь, но каждый ее шаг приближал нашу победу. Позади оставались сожженные избы, замученные фашистами советские люди, дороги войны... Для тех, кто работал над «Радугой», это и было точкой отсчета жизненной правды. И мне не приходилось, играя этот эпизод, возбуждать в себе сострадание, ненависть, веру в грядущую победу. Все мы, советские люди, жили этими чувствами, начиная с первого дня войны.

22 июня 1941 года театр имени Ивана Франко находился на гастролях в Москве. В то воскресное утро я была свободна от репетиций и решила посмотреть во МХАТе «Синюю птицу». Спектакль прервало известие: началась война! Набат великого народного бедствия сразу отодвинул в далекое прошлое радости мирной жизни, гастроли, «Синюю птицу». С тех пор я не могу заставить себя вновь посмотреть этот спектакль...

Сообщение о начале войны стало и моей личной трагедией. Перед поездкой в Москву я отвезла в родное село на Волынь своего сына. Что с ним? Ведь рядом граница. Там уже идут бои! И ни одной весточки оттуда. И письма писать бесполезно.

Но такова война: личное горе становится лишь частицей огромного всенародного горя. Перестаешь жить только своими заботами и своей болью, теперь и чувства, и помыслы, и надежды — общие.

Причастность к единому порыву советских людей — все отдать для защиты Родины — придавала силы. Хотелось принять непосредственное участие в борьбе с фашизмом. И не только мне — всем нашим артистам в тот момент театр представлялся делом не очень нужным теперь, когда падали бомбы на беззащитные города и села.

Мы видели, как опоясывалась укреплениями Москва, как провожали на фронт войска и ополчение. Мы понимали, что врагу не удалось и не удастся никогда парализовать жизнь нашей страны, руководящую волю Коммунистической партии, веру советского народа в непобедимость ленинских идей.

Враг приближался к Москве. Но продолжали работать театры, снимались фильмы — искусство было необходимо народу и в мирное время и в час испытаний.

Фашистские стервятники уже бомбили Киев, и театр имени Ивана Франко переехал в Тамбов. Здесь во время выступлений в госпиталях мы впервые столкнулись с кровавыми следами войны. Здесь мы впервые ощутили, что можем сражаться с врагом своим оружием — арсеналом актерского мастерства. Можем пламенным словом вливать свежие силы в бойцов, вдохновлять их на подвиг, укреплять их ненависть к фашизму.

Н. Ужвий в роли Пелагеи Часник («Партизаны в степях Украины»)

Украина пылала в огне, и поезд уносил нас все дальше и дальше от нее. Но и в казахском городе Семипалатинске, где два года пробыли франковцы, и в столице Узбекистана Ташкенте, куда в 1943 году переехал театр, мы чувствовали себя словно в родной братской семье. Здесь в полной мере раскрылся перед нами, украинскими артистами, великий смысл понятия «дружба советских народов».

Семипалатинск был городом далеким от мест боевых действий, но и сюда долетало грозное дыхание войны. Приходили эшелоны с ранеными. Формировались и отправлялись на фронт воинские части. С военной оперативностью стремился теперь работать и театр — постановку спектакля «Фронт» мы осуществили всего за двадцать дней прямо по отрывкам пьесы А. Корнейчука, печатавшейся тогда в номерах газеты «Правда». Зрители особенно горячо принимали этот спектакль, а также «Русские люди» К. Симонова.

Патриотический долг, стремление как можно лучше использовать агитационное воздействие искусства помогали нам каждое выступление провести с максимальным подъемом и творческой отдачей. На маленькой сцене, без оборудования и декораций — они сгорели еще в Москве во время бомбежки — мы за короткий срок восстановили весь репертуар театра — 26 спектаклей.

Гром пушек не смог заглушить голоса муз.

Два маленьких деревца росли за окнами нашего дома в Семипалатинске. Весной они покрывались зеленью, желтели осенью, оголялись зимой. Опадающая листва особенно остро напоминала мне киевские парки, днепровские склоны — родные места, где бесчинствовал лютый враг, топтал коваными сапо-

гами землю и душу моего народа. И сердце сжимала щемящая боль. Скоро ли увижу я Украину?

Случилось так, что судьба приблизила ее к окнам моего казахстанского дома. Летом 1942 года в Семипалатинск приехал кинорежиссер Игорь Савченко снимать фильм «Партизаны в степях Украины».

Во время съемок этого фильма вновь проявила свой творческий потенциал интернациональная сущность советского киноискусства. Прежде ярким свидетельством ее для меня была роль солдатки Евдокии, которую я, украинская актриса, сыграла в ленфильмовской картине «Выборгская сторона», и орлиный образ Богдана Хмельницкого, талантливо сыгранный Николаем Мордвиновым в фильме Игоря Савченко.

И на этот раз Игорь Андреевич пригласил известных русских актеров Николая Боголюбова и Бориса Чиркова на роли украинских партизан Саливона Часныка и деда Тараса. Вместе с ними в фильме снимались ведущие мастера украинского театра Гнат Юра и Дмитрий Милютенко. Жену командира партизанского отряда Пелагею Часник играла я. Роль была небольшой, но позволила выразить на экране волновавшие меня с первых дней войны чувства, попробовать свои возможности в создании образа героического, сочетающего в себе и бытовую характерность и плакатную выразительность военного времени.

Съемки фильма проходили в степи под Семипалатинском в невероятно трудных, можно сказать, «фронтовых» условиях. У съемочной группы не было даже необходимых технических средств, и режиссер вынужден был постоянно ограничивать себя в выборе художественных решений. Возможно, поэтому картина «Партизаны в степях Украины» не обрела присущего работам Игоря Савченко эпического размаха.

И все же фильм выполнил свое дело. Думаю, по степени воздействия на зрителя тех лет его можно сравнить с современным театральным спектаклем, по ходу которого ощущаешь волнение зрительного зала, живой отклик на каждую брошенную со сцены острую реплику.

«Партизаны в степях Украины» вышли на экран, когда гитлеровская военная машина еще не была сломлена; своим патриотизмом, героикой подлинных событий фильм волновал зрителей, отвечал их умонастроениям, усиливал их веру в победу.

Этот фильм Игоря Савченко был одним из первых кинопроизведений, рассказавших о борьбе украинского народа с фашизмом, осваивающих героический жизненный материал Великой Отечественной войны. Многие из этих картин стали классикой советского киноискусства.

Мне посчастливилось принять участие в создании одного из таких фильмов.

Повесть Ванды Василевской «Радуга» я прочитала задолго до того дня, когда кинорежиссер Марк Донской пригласил меня на роль Олены Костюк. Марк Семенович решил даже не проводить кинопробы. Возможно, он сразу почувствовал во мне единомышленника.

Действительно, повесть поразила мое воображение пафосом яростной народной борьбы с захватчиками. Даже некоторая натуралистичность отдельных сцен была необходима для обнажения авторской страсти и ненависти. Беспощадная документальность повествования поднимала до высот подлинной трагедии подвиг простой украинской женщины. Гитлеровские палачи подвергли Олену Костюк нечеловеческим пыткам, убили на глазах у матери ребенка, но не смогли сломить ее духовную силу.

Характер Олены был близок мне несгибаемой верой в победу, высоким патриотическим звучанием, романтической приподнятостью и, конечно, трагической темой порушенного войной материнства.

Прифронтовая Москва, переполненные госпитали Тамбова, стонущая под фашистским ярмом Украина — все увиденное и пережитое давало мне право и силы попытаться выразить на экране большую народную правду, обобщить лучшие черты советской женщины — защитницы Родины.

Роль эта стала частью моей души, моего сердца — я не чувствовала себя актрисой на съемочной площадке, я жила жизнью героини

фильма. Однако это не значит, что съемки проходили без трудностей и мучительных сомнений.

Роль Олены Костюк — почти без слов, врагам она отвечала кратко или молчала. Тем более важно для меня, актрисы, было передать огромный внутренний накал чувств, который на окаменевшем от страданий лице Олены выдавали только глаза.

Подчеркнутая простота движений, медлительность беременной женщины, отсутствие всякой позы — предложенная режиссером пластика должна была придать образу Олены Костюк величественную, сдержанную силу. Но передо мной, актрисой сложившихся театральных традиций, аскетичный внешний рисунок роли ставил сложные проблемы. В том, как точно видел Донской конечную цель, как умел подчинить ей все компоненты киноязыка, направить в нужное русло игру актеров, я убедилась во время съемок. Но в некоторых эпизодах сдержанность Олены, о которой просил Донской, казалась мне противоестественной. Ведь героиню потрясают такие сильные переживания! И когда мы репетировали сцену, в которой фашисты убивают ребенка Олены, я просила Донского позволить сыграть страдания героини открыто. Марк Семенович спорил, злился, доказывал, наконец сказал: «Ну ладно. Играй, играй. Завтра ты увидишь, как это ужасно!»

Я сыграла сцену, дав выход чувствам, а на другой день Донской показал мне отснятый материал. Действительно — это было ужасно. Театральность жестов сразу сделала мою игру фальшивой, искусственной. Экран требовал правды сдержанных эмоций, лаконизма, а значит и ломки привычных для меня актерских выразительных средств. И я согласилась с Донским. Он был прав.

Передать суровую реальность военных лет — к этому режиссер стремился во всем.

На ашхабадском стадионе были построены очень точные декорации сгоревшего села, поле стадиона было тщательно покрыто солью и нафталином, заменявшими снег. На избах висели стеклянные сосульки. Съемки проходили в сорокаградусную жару, но оператор Борис Монастырский снимал фильм так, что верилось — это настоящие зимние пейзажи, а Донской создавал на площадке такую эмоциональную атмосферу, что актеры забывали о жаре, условиях съемок и переживали воссоздаваемые события, как подлинные.

Но вот однажды, во время моего прохода с ребенком на руках, режиссер воскликнул: «Стоп! Стоп!» Был хороший дубль, и все в недоумении остановились, а он подбежал к декорации обгоревшей русской печки. На ней висела новенькая занавеска.

Марк Семенович не стал разбираться, кто виноват в этом творческом браке. Он выхватил из кармана спички и поджег злополучную занавеску.

От актеров, игравших фашистских солдат и офицеров, Донской требовал истинного проявления жестокости. Он ездил в северный Казахстан, чтобы в зимних условиях доснять крупные планы ступающих по снегу босых ног Олены Костюк.

«Радуга» стала одним из первых произведений киноискусства, показавших всему миру, какое зло принесла война на нашу землю, ценой каких мук, страданий и жертв завоевал наш народ победу над фашизмом.

Летом 1943 года театр имени Ивана Франко переехал в Ташкент, сюда и пришло известие, что за исполнение роли Олены Костюк в фильме «Радуга» я была награждена орденом Ленина. А позднее, в освобожденном Киеве я узнала о награждении нашего фильма премией «Золотой Оскар» американской киноакадемией.

Однако самой дорогой для меня наградой были благодарные теплые письма бойцов с фронта, их обещания отомстить за Олену Костюк.

И бойцы Советской Армии сдержали свое слово. Из Киева, недавно отбитого у врага, я вскоре уехала во Львов в составе делегации деятелей украинской культуры, чтобы принять участие в митинге, посвященном освобождению города.

Мы ехали на гул канонады по фронтовым дорогам и проселкам, тем самым, по которым

вели на расстрел наших матерей, братьев и детей.

Мы проезжали мимо разоренных, сожженных фашистскими захватчиками деревень, от которых остались лишь обгоревшие русские печки.

Опустевший, разрушенный Львов встретил нас непривычной для прифронтового города тишиной.

А сердце мое уже рвалось туда, в такое близкое теперь село на Волыни...

И в мирное время «Радуга» по-прежнему волновала зрителей. Она с честью выполнила пропагандистскую миссию советского киноискусства за рубежом. В этом я убедилась во время своей поездки в 1966 году во Францию.

В рабочем городе Пюи ко мне подошел человек и стал говорить так восторженно, что о содержании его монолога можно было догадаться, даже не зная французского языка. Он часто повторял только одно русское слово — радуга...

Прошлое не может быть забыто. Ведь путь к сегодняшнему миру пролегал по тем фронтовым дорогам, ведь тридцать наших мирных лет берут свое начало там, в мае 1945 года, и счастливой сегодняшней жизнью мы всецело обязаны подвигу советских воинов, нашей Победе.

Поэтому обращение к теме героики Великой Отечественной войны для советских кинематографистов всегда актуально. Я искренне благодарна Сергею Федоровичу Бондарчуку за приглашение сняться в фильме «Они сражались за Родину». Жаль, что напряженные гастрольные поездки не позволили мне вырваться на съемки. Хотелось бы дополнить свои прежние работы новыми углубленными размышлениями о том трудном и незабываемом времени.

Многое сказано о войне, но след ее в судьбе нашей страны слишком глубок, чтобы эта тема когда-либо исчерпалась.

Долг мастеров советского кино вновь и вновь рассказывать потомкам о великом подвиге советского народа.

О дорогой цене победы.

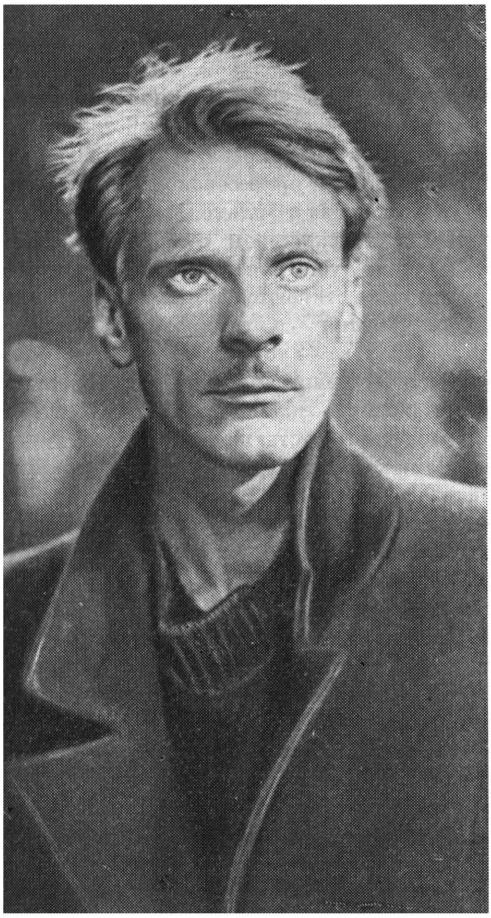
Олег Жаков

Постижение глубин

...Заканчивалась Великая Отечественная война; мы ждали этого известия со дня на день — и все-таки не могли прийти в себя от сознания огромности и неожиданности этого события. Ждали экстренного правительственного сообщения большой важности. И, как сейчас помню, какая-то женщина убежденно сказала: «В шесть часов передадут». «Да почему в шесть?» — усомнился кто-то. «А как же? Так и обещали — «в шесть часов вечера, после войны!» — торжественно повторила она где-то услышанное или вычитанное название нового фильма. Я тогда про себя улыбнулся — а вот запали в память эти простодушные слова, наверное, потому, что напомнили о том, как неотъемлемо кино от повседневной действительности — даже такой суровой и многотрудной, как военная. Все сказанное с экрана воспринималось горячо, истово, убежденно: кино становилось коллективным пропагандистом и агитатором, могучим средством организации и воодушевления. Каждый фильм был долгожданным, по-настоящему нужным людям. И к чести кинематографистов надо сказать, они оправдывали всенародные ожидания.

От первых, еще наивных представлений о войне и о противнике, естественно отразившихся в фильмах, они быстро поднялись к пониманию всей сложности, всего драматизма происходящего. Да и как могло быть иначе: ведь все мы жили одной жизнью со страной, напрягавшей все свои силы в борьбе с захватчиками. Правда, быстро — это не значит легко. Многое нам пришлось узнать и пережить за короткий срок.

Война застала меня в Мурманске, на съемках. На третий день я увидел первого пленного немца — сбитого летчика. Долговязый парень, он шел под конвоем двух морячков, невольно приноравливаясь к их валкой походочке. Над ним посмеивались, предлагали закурить. Удивительна была эта незло-



О. Жаков в роли Федора Таланова («Нашествие»)

бивость наших людей, еще не ожесточенных войной. (Мурманск еще ни разу не бомбили.) Сколько раз до того, снимаясь в антифашистских фильмах, я сталкивался с той же снисходительностью моих товарищей по искусству, нет, не снисходительностью, а гуманизмом: они верили в то, что современный человек не может быть средневековым извергом.

В 1938 году мы работали над фильмом «Болотные солдаты». Действие его происходило в Германии, после прихода гитлеровцев к власти. Был в нем такой эпизод: в концлагере фашист-надзиратель убивает заключенного. Сценарист Юрий Олеша долго обдумывал и переделывал этот эпизод. Однажды он сказал нам: «Нет, не могу я вот так — за здорово живешь — заставить одного человека стрелять в другого! Напоить нужно этого фашиста. Пусть пьяный стреляет!» Ему, писателю-гуманисту, было трудно представить себе, как нормальный человек может убить.

Мы вспомнили об этом, когда воочию увидали фашистские зверства, чудовищные преступления, совершенные на нашей земле, поруганных людей, сожженные и разоренные города и села. Мы не хотели убивать, но враг посягнул на наше Отечество — и мы взялись за оружие. В войну сражались все и каждый. И не только солдаты. Всякий человек — независимо от возраста и опыта — чувствовал себя мобилизованным. Все способности, все знания, все умения человеческие были подчинены одной цели — победить, победить во что бы то ни стало. Мы верили в эту победу с первого дня войны, мы шли к ней, терпя невиданные лишения и трудности; и как бы тяжело нам ни приходилось, мы знали: победа будет за нами — иначе и быть не может! Каждый народ — защитник своей истории, своих национальных интересов. Но мы были сильны еще и могучим чувством нашей моральной правоты. Нельзя поработить нацию, которая строит, созидает себя.

И вот теперь, когда мне случается видеть фильмы военных лет, я с особенной остротой чувствую убежденность этой веры. Наш кинематограф убедительно показал, как мы шли к победе. Показал, как прорастали семена народного гнева и поднимались яростные всходы. Сложилось так, что я играл людей, поставленных войной в чрезвычайно суровые, порой безвыходные обстоятельства. Фильмы, в которых мне довелось участвовать, рассказывали о самом трудном периоде войны, когда озверевший враг, уверенный в своем преимуществе, бешено шел на приступ. «Подводная лодка Т-9», «Нашествие», «Март — апрель» — все эти картины воскрешают тягостные дни

1941—1942 годов. Героям этих фильмов предстоит еще много испытаний — я могу допустить, что ни один из них не дожил до конца войны,— но и в самую черную годину они несут в себе свет победы. Это победители — победители во все времена...

...Подводная лодка Т-9, получившая тяжелое повреждение на минном поле, вынуждена лечь на грунт, затаиться и ждать часа, чтобы неожиданно всплыть и ударить по вражескому каравану. Командир Костров идет по отсекам, всматривается в лица матросов, обессилевших от кислородного голода — с часу на час им предстоит последний бой, а сил все меньше и меньше. Кто они? Люди, потерпевшие бедствие, обреченные на смерть? Да. И все-таки они — победители. Потому что нет в их душе места страху смерти, потому что живо в них чувство свободы — с ним и пойдут они в бой, чтобы дорого отдать свою жизнь. Они ждут команды — все силы их сосредоточены на этом ожидании. И командир в ответе за то, чтобы эти силы не были растрачены попусту: ему предстоит сказать свое решительное слово — выбрать момент, чтобы дать бой. Все помыслы, все знания Кострова сведены к тому, чтобы взвесить и «за» и «против», не пропустить момент, удобный для атаки. Я помню, к съемкам этого эпизода мы с товарищами подошли, глубоко прочувствовав: быть победителем — это не только верить в свою моральную правоту — это постоянно, от боя к бою совершенствоваться в науке побеждать.

Думается, одна из больших заслуг нашего кинематографа именно в том, что он сумел показать становление бойца, показать, как мирный советский человек овладевает искусством воевать. Это большое и тонкое искусство. И ему нужно учиться. Учиться и профессиональным воинским умениям, и той священной ярости в бою, которые позволяют вырвать победу не только «один на один», но и «один на десять». Почти на каждую из приметных ролей, сыгранных нашими актерами в фильмах о войне, можно взглянуть с этой точки зрения. Каждая из них не только учит солдатскому боевому опыту, показывает, как он приобретался, но и — главное — раскрывает высокий смысл этой войны — войны народной, освободительной. Играя наших воинов, мы очень четко понимали: каждый фильм будет руководством к действию — он должен звать в бой, укреплять веру в победу.

Когда я играл профессионального разведчика Жаворонкова в фильме «Март — апрель», мы вместе с режиссером В. Прониным рассуждали так: пусть вместе с богатством души этого человека откроются зрителю и его многообразные умения — умения охотника, следопыта, зверолова — те самые, которые миллионы людей принесли с собой на фронт из мирной жизни — только стократно обостренные, развитые. Пусть каждый солдат почувствует, какого выигрыша можно достичь, развивая эти умения, доводя их до совершенства. Самое главное, чему хотелось научить нашего солдата — это искусству победить и выжить. Выжить — чтобы остаться в строю и довести дело чести до конца. Высокое сознание, выносливость, активность в бою советского воина — вот что мы стремились сделать главными чертами наших героев — ведь именно эти черты каждый день проявлялись на поле боя, именно они сделали возможной победу. Нет ничего страшнее для солдата, чем безынициативность, инертность на поле брани. Солдат должен быть «с огоньком». Вот такого активного, и потому решительно неуязвимого героя — в огне не горит, в воде не тонет — показали нам Николай Крючков, Борис Андреев, Марк Бернес, Иван Переверзев. Много лет спустя в выступлениях некоторых критиков — очень хороших, уважаемых людей — проскользнул такой мотив: правомерен ли в искусстве такой образ сказочно неуязвимого солдата, которому все пули нипочем, не противоречит ли он принципам реализма? Думаю, образ такого солдата — это не миф; это реальность. Были они, такие люди, выжившие всем смертям назло, иначе разве могли бы мы дожить до победы? Я часто встречаю сейчас в газетах материалы, полные самых удивительных примеров солдатского мужества и воли к жизни. Почаще бы встречаться с такими людьми на экране!

Но солдат воюет не только с врагом — он воюет и со своими слабостями, своими «не могу», «не умею», «не хочу». Он одолевает себя самого — вчерашнего, мирного. Одолевает и свои нравственные изъяны. Мне особенно дорог образ Федора Таланова из «Нашествия» именно потому, что этот человек — очень непростой, вступавший в конфликт с обществом — в час испытаний, постигших нашу Родину, поднимается над собственной обидой и становится народным мстителем.

Казалось бы, уж на что индивидуальна, обособлена судьба Федора Таланова, человека, вышедшего из заключения и втянутого в водоворот трагических событий осени сорок первого года. Но показать «душевные переливы» Федора Таланова — значило показать, как жажда справедливости направляет человеческую гордыню. А человеческая гордыня — это чувство, присущее всякому, чувство сложное, подчас высоко поднимающее человека, а подчас способное связать ему руки.

Главнейшую заслугу советского киноискусства военных лет я вижу в том, что оно учило человеческому достоинству. В том, что даже в те суровые времена, когда, казалось, «некогда вникать в душевные переливы» (это слова одного из героев «Нашествия») — оно неуклонно стремилось к проникновению во внутренний мир человека на войне. Именно в этих «душевных переливах» открылась нам его жизнеутверждающая сила. Олена Костюк в «Радуге», Прасковья в «Она защищает Родину», Саша Свинцов и Аркадий Дзюбин в «Двух бойцах» — какие удивительные, сложные и прекрасные души! Разве могли не победить такие люди?

Героизм нашего народа по справедливости называют массовым. Но при этом нельзя забывать, что подвиг всегда индивидуален. Сотни летчиков повторили таран Гастелло, сотни пехотинцев, вслед за Матросовым, пошли грудью на амбразуру дзота. Но каждый из них до этого мига прожил свою единственную и неповторимую жизнь, каждый пришел к подвигу своим путем. И вот это многообразие путей и судеб, многообразие дорог, ведущих к воинскому подвигу, ощущаешь, глядя наши военные фильмы. Красной нитью проходит через них мысль: щедра и богата душа народная, и в этой щедрости, в этом богатстве — тоже залог победы.

В послевоенные годы наши кинематографисты развили и приумножили эту традицию изображения сложного внутреннего мира воина-победителя. «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Мир входящему», «Живые и мертвые», «А зори здесь тихие...» — у нас много фильмов, удивительно точно раскрывающих природу воинского подвига, как нечто заложенное в сложной и высокой нравственной природе человека. Хотелось бы, чтобы и впредь мы остались верны этой традиции. Чтобы в естественном стремлении как можно полнее и шире показать картины минувших битв мы не утеряли главное — личность человека, воевавшего и победившего.

Как мир верил в этого человека, с какой надеждой и ожиданием следили за ним миллионы порабощенных, я по-настоящему понял только четверть века спустя. Итальянская фирма «Чентрофильм» пригласила меня сыграть роль широко известного в своей стране и за рубежом Черви, отца семерых сыновей, казненных фашистами как участники Сопротивления. На съемках фильма «Семь братьев Черви» мне довелось познакомиться со многими итальянцами, восторженно говорившими о Советской Армии, о ее освободительной миссии. Наша победа не просто освободила от фашистского рабства миллионы людей, вернула им утраченное человеческое и национальное достоинство: она во многом перевоспитала их, открыла им глаза на истинное положение вещей, на расстановку классовых сил в обществе. Заслуга нашей победы в том, что многие из мыслящих людей за рубежом стали коммунистами. Так, например, пришел в компартию мой партнер по фильму, замечательный актер Джан Мария Волонте. Мне приходилось встречаться и говорить с прототипом моего героя, самим папашей Черви — из этих разговоров я вынес ощущение, что в социальной жизни общества, в расстановке политических сил в мире старик понимает теперь гораздо больше, нежели понимал тогда, когда

провожал в горы своих сыновей. Наша победа воздала должное мужеству его сыновей, вернула им доброе имя — теперь его с гордостью носят их дети и внуки. Она вернула жизнь всему роду Черви — этому старому доброму роду землепашцев. Да разве только ему одному?

В Италии мне пришлось увидеть немало самой разнообразной кинохроники, в том числе и военной. Тем, кто не пережил войну, кто не видел этих потрясающих кинодокументов, трудно даже представить себе, от какой чумы спасла Советская Армия Европу. А представлять это необходимо. Необходимо знать: кого, почему и как мы победили. И перед кинематографом — художественным и документальным — стоит огромной важности задача — рассказать об этом людям. Подвиг нашего народа в минувшей войне поистине неисчерпаем, и о нем надо снова и снова говорить с экрана, говорить так, чтобы зритель почувствовал, в чем истоки всенародного мужества.

К военной теме все чаще и чаще обращаются художники молодого поколения — те, кто были детьми в военные годы, кто родился уже после победы. Но такова уж сила коллективной памяти поколений — в их произведениях война предстает перед нами столь же достоверной, открываются все новые аспекты, повороты, глубины великой патриотической темы. Их, так же, как и многих из нас, благодарно спрашивают зрители: «Откуда это доскональное знание солдатского характера, военного быта, солдатской правды? Может быть, была в вашей жизни какая-то замечательная встреча вот с таким человеком?»

Что ж, бывали, конечно, и будут такие памятные встречи — для кого-то они значат больше, для кого-то меньше: все зависит от индивидуального склада натуры, индивидуального взгляда на окружающее. Но в любом случае надо отдавать себе отчет, что истинное знание жизни, а стало быть и войны мы черпаем не в этих коротких встречах; мы черпаем его, обращаясь памятью ко всей прожитой жизни, стремясь осмыслить пройденный страной путь.

...Помню первую мировую войну и своего отца в военной форме — врач, он был мобилизован в 1914 году; увидев его в шинели, мать упала в обморок. Помню пленных немцев и австрийцев у нас, в Казани, их серые голодные лица; помню наших раненых в лазаретах: четыре ноги на семь коек. А голод в Поволжье, тиф, разруха, интервенция! А сбор средств на эскадрилью: «Ответ лорду Керзону»! И отдаленный гром гражданской войны в Испании... Помню, как далеко за полночь засиживались мы в ленинградской гостинице «Европейская» у Кольцова, только что вернувшегося из Мадрида. Он был не очень словоохотлив, но за его скупыми рассказами чувствовалась вся боль, вся ярость поражения. Так вот и складывался опыт целого поколения — мой опыт. Умноженный потом страшными впечатлениями первой ленинградской блокадной осени и зимы (мы, актеры, оставшиеся в Ленинграде, работали на сооружении оборонительных укреплений), опыт этот преломился в сыгранных ролях.

Пусть молодые художники изучают войну по книгам и документам. Но, кроме того, им надо пристальнее вглядываться в современную жизнь, и нашу и зарубежную. Сколько помнят себя люди моего поколения — всегда существовала угроза милитаризма и фашизма. Существует она и сейчас. Страшным напоминанием о ней остаются Испания, Чили. И обращаясь к недавнему прошлому, надо помнить, что оно еще не везде и не во всем стало историей.

И еще одно. Произведениям о войне суждена долгая жизнь. Фильмы, рассказывающие о подвиге нашего народа в Великой Отечественной войне, будут смотреть много лет спустя наши внуки и правнуки. Этим фильмам в нашем искусстве принадлежит особое место — вот почему каждый из них должен быть своего рода явлѐнием, и философски-историческим и художественным.

Только что я сыграл роль партизанского связного, деда Матвея в фильме «Фронт без флангов». Новая работа вернула меня к суровым боевым дням, к напряженным и опасным будням фронтового разведчика. Всколых-

нулось в памяти все, чем мы жили тридцать лет назад. И легко и трудно было играть эту роль. Легко — потому, что ясен был характер, ясны мотивы поведения: жила в этом старике все та же священная вера в победу, жило решительное стремление собрать воедино все свои силы и умения, чтобы поразить врага, стремление преодолеть свою слабину — возраст. Ну, а трудно — потому, что не оставляло ощущение: такой характер должен раскрыться более ярко и всесторонне. Для того, чтобы раскрыть его по-настоящему глубоко, мало одних только внешних сюжетных ситуаций и внутренних мотивировок; нужна еще и большая правда искусства.

Думается, что художники, работающие в кинематографе над воплощением военной темы, должны больше доверять возможностям экрана. А возможности эти таковы, что они позволяют и широко показывать размах боевых операций, и тонко изображать внутренний мир человека. Киноэкран с его даром подробного видения помогает ощутить близкое присутствие героя, разглядеть его в дыму сражений. Отсюда и громадная сила воздействия лучших фильмов. И зритель, знакомый с этими фильмами, вправе предъявлять самые высокие требования к новым кинорассказам о войне. Правда факта, правда материала — а наши кинематографисты имеют дело с ярким, волнующим материалом — должна непременно подкрепляться в них истинностью художественных критериев. Чем выше будут эти критерии, тем полнее отразится в фильме воинский подвиг, и тем живей и продолжительней будет память о нем.

Несколько лет назад мне довелось вернуться к давней моей работе: меня вызвали на студию для участия в переозвучании фильма «Нашествие». Я хотел было отказаться: прошло около двадцати пяти лет с тех пор, как я сыграл Федора Таланова. Мне казалось, возраст уже не дает мне права на такую работу — нет уже той внутренней энергии, да и голос изменился. Но все-таки, прежде чем решить для себя вопрос — озвучивать или не озвучивать эту роль, я захотел еще раз посмотреть картину. Посмотрел — и загорелся. Нельзя было не загореться: так живо встало передо мною все пережитое. Я словно помолодел на четверть века. Откуда-то взялся прилив молодых сил. И голос зазвучал точь-в-точь, как тогда: резко, металлически — у Таланова особый тембр голоса. Мы с товарищами проделали всю эту большую, сложную работу пристрастно, увлеченно, дали фильму вторую жизнь — он заслуживал этого. В том же году его увидели миллионы новых зрителей, родившихся уже после победы.

Такой же большой судьбы, такой же долгой жизни, которой хватило бы на несколько поколений, я желаю каждому фильму о Великой Отечественной войне.

Павел Кадочников

На фронтовых дорогах

...Самолет отправлялся рейсом из Львова в Москву. Я вошел в салон. Он был почти полон. Только два кресла оставались свободными. Я сел на одно из них. Через иллюминатор было видно, как по трапу, тяжело опираясь на палку, поднимался человек в кожаной куртке. Он вошел, увидел свободное место и устало опустился рядом в кресло. Он вынул платок, вытер вспотевший лоб и, вздохнув, сказал: «Ой, жарко. Жарко сегодня». Так началось это случайное дорожное знакомство. Мы разговорились.

— На съемку, наверное, летите? — спросил он.

— Нет. На днях будут отмечать 50-летие Маресьева. Лечу на юбилей.

И вдруг мой собеседник изменился в лице. Он пристально посмотрел на меня и спросил:

— Так вы Алексея Петровича Маресьева увидите? Героя Советского Союза? Вот повезло. Если увидите, будьте добры, передайте ему привет и большое спасибо от летчика-

испытателя... бывшего летчика-испытателя майора Круглова. Он ведь мне жизнь спас.

— Во время войны? — заинтересовался я.

— Да нет, в 1965 году. Я летал на сверхскоростных самолетах. Иногда случались аварии. И никто не мог установить причину. Когда садился в самолет, ребята сказали: «Ну, Круглов, тебе всегда везет. Ты выяснишь». Я уже шел на большой скорости на посадку, когда произошла авария. «Разобьюсь и никто не узнает о причине катастрофы». Я катапультировался. Катапультировался, хотя понимал, что это бесполезно. Все равно смерть: скорость большая и самолет низко летит. Сколько времени прошло, не знаю. Очнулся. Я висел на сосне на парашютных стропах. Сосна росла над глубоким обрывом, поросшим кустарником. Я посмотрел вниз и увидел вместо ног две кровавых сосульки. «А почему мне не больно?» Я пошевелился, почувствовал резкую боль. И стал ножом обрезать парашютные стропы. Видно, неудачно это у меня получилось — упал с сосны и покатился в обрыв, потерял сознание. Очнулся я, и первое, о чем подумал, так это о том, что закрыт я ветками и никто меня не найдет. Сгнию я под этими кустами. И вдруг слышу: вертолет, меня ищут. И вот тут вспомнил я Алешу Маресьева, картину вашу. Он выдержал, подумал я. И пополз. Матерился от боли на весь лес. Десять часов я из этого обрыва выползал. И все-таки выбрался... Товарищ Кадочников, когда вы будете Алексея Петровича Маресьева поздравлять, передайте ему привет от бывшего летчика-испытателя Круглова...

Сколько было таких послевоенных встреч, которые вновь и вновь заставляют задуматься о теме войны в нашем кинематографе. Эта тема волнует каждого художника. С ней связаны и те мои роли в кино, которые дороги по сей день.

Поистине огромна эволюция, совершенная нашим военным кинематографом. И особенно интересной и важной кажется мне эволюция самого героя военных фильмов. Чем больше лет проходит со времени Великой Отечественной войны, тем осмысленнее и глубже становится наш взгляд на события давно минувших дней, на великий подвиг советского народа.

Много лет назад, когда на съемках «Ивана Грозного» я спросил Сергея Михайловича Эйзенштейна, почему он не делает хроникальные журналы о боях на фронте, Эйзенштейн сказал:

— Наверное, настоящие картины о войне появятся только через много-много лет, а мне сейчас впору снимать «Ивана Грозного».

Большое видится на расстоянии. Тогда я не понял все значение этих слов. Мы были молоды, сплочены верой в победу и свою веру в победу справедливости, в победу добра старались вложить и в работу.

Когда-то к режиссеру Б. В. Зону пришел довольно странный ученик — высокий, худой, сутулый, колени согнуты, руки болтаются — колоритная фигура! Ученик был сосредоточен, потому что сознавал, до чего же нелепый у него вид и до чего же нелепо с такой внешностью в тридцатые годы, время триумфа красавцев «с фигурой и профилем», мечтать стать артистом вообще, а киноартистом особенно.

— Тебе, голубчик, всю жизнь придется стариков играть,— сказал Зон.

После этих его слов, признаюсь, я подумал тогда, что моя актерская судьба не состоится: ну какой же из меня герой? Мне вообще было трудно представить, что герой может иметь вид совсем не геройский.

Пришлось мне вспомнить тот давний-давний разговор со своим учителем и в поезде Новосибирск — Алма-Ата. Вместе с моим другом Владимиром Балашовым мы ехали на съемки «Ивана Грозного». Заговорились и сразу не услышали, как в двери нашего купе кто-то легонько постучался. Дверь открылась, и на пороге появился человек небольшого роста в серой шинельке с котомкой за плечами. Он посмотрел на нас добрыми внимательными глазами, робко потоптался на месте и, застенчиво улыбнувшись, спросил:

— Робята, это место свободно будет, а?

Он сел на самый краешек мягкого сидения, как будто извиняясь перед нами. Потом он

П. Кадочников в роли Маресьева («Повесть о настоящем человеке»)

снял котомку, снял шинель и мы невольно удивились: на груди у него звезда Героя Советского Союза, ордена, медали.

Я превозмог неловкость и спросил:

— Вы меня простите, товарищ. Скажите, пожалуйста, вы за что получили такое высокое звание?

— Героя-то? Получил. А ты про панфиловцев слыхал чего-нибудь?

— Про двадцать восемь героев, которые погибли во время Отечественной войны около Волоколамской шоссейной дороги в сражении с фашистскими танками? Вы их имеете в виду?

— Дак чего тебе про них говорить — ты про них все слыхал.

Он оглянулся по сторонам и как бы по секрету, хотя в купе никого кроме нас не было, сказал:

— Я, понимаешь ты, один из них. Понял?

Я говорю:

— Ничего не понял. О чем вы говорите, они же все погибли.

Он покусал нижнюю губу и, как нам показалось, с трудом выговаривая слова, продолжал:

— То-то и есть, что погибли, товарищ дорогой. А хорошие робяты были... Один я живой остался. Когда нас в авангард вывели, то поначалу нас было двадцать девять человек. А как фашистские танки пошли, так один, понимаешь ты, на колени упал и руки поднял. Ну, конечно, тут наш комиссар не выдержал, ведь бой идет, подбежал: «Ты перед кем на колени падаешь, перед кем на колени?» Сейчас ты меня спрашиваешь, а мне и вспоминать неохота: чего было. Уже не двадцать девять, а двадцать восемь нас осталось.

Душонкой-то слабоват оказался человек. Струсил. А чего струсил? Чего он испугался? Ведь если по-хорошему разобраться, то танки-то оружие и нестрашное. Ты только в бою далеко от него не убегай, от танка-то, понял. Ты около него, около него крутись. Тогда завсегда победителем будешь.

Мы с приятелем пытались представить все это, а он продолжал:

— А у нас в авангарде окоп узкий, дак ведь что фашист надумал? Он гусеницей в окоп наладит и все, понимаешь, примять норовит. А у нас робяты все подобрались толковые, со смекалкой. Дак мы все в бок подрылись. Как гусеница мимо пролязгает, вскакиваешь и бутылкой. Опять гусеница пролязгает. Опять бутылку кидаешь. Вот так, товарищ дорогой. Значит пятьдесят фашистских танков мы не пропустили к Волоколамской шоссейной дороге. А если бы пропустили, как ты думаешь, чего было?

— Плохо, наверное, было бы.

— То-то и есть, что плохо.

Он задумался.

— Я уж и не помню чего было потом. Я, понимаешь, удар сильный получил, сознание потерял. Ну а после боя один старичок меня отыскал. Живой, видит, шевелится. Сначала в сторожку отволок, потом в госпиталь. А передо мной один наш связной упал... Золотой был человек. Вот его доктор и спрашивает: «Слушай, а кто у вас в бою последним упал?» А он и говорит: «В бою жестоком последним упал Шемякин». Про меня, значит. Сказал и помер. Выходит, все померли. А про то, что я в госпитале лежал, дак про это узнали когда, знаешь, я на Ленинградском фронте был. Сам знаешь, война была.

Вот как-то сижу в блиндаже с робятами. Тишина жуткая, мороз по коже. Такая тишина, от которой озноб... Кто бывал, тот знает. Робята молодые. Все волнуются, вида никто не показывает. Хорошие робята, но я стреляный воробей, от меня не скроешь. Поглядел, поглядел и говорю: «Ой, робяты!» А они мне: «Ты чего?» — «Да ничего особого. Чего-то больно тихо у вас тут. Как в санатории сидим». И стал им тут про танковый бой рассказывать, да еще привру для интересу, чтоб повнимательней слушали. Так веришь ли, у них и страх пропал и глаза горят. Обо всем об этом комиссар услышал. Вызывает меня к себе и говорит: «Шемякин, ты чего там про танковый бой городил? У меня на ребят удержу нет, все в бой рвутся». А я думаю, может, чего нельзя говорить, может, чего лишнее болтаю. Потом он меня второй раз вызывает. Смотрит так сурьезно-сурьезно мне в глаза и говорит: «Шемякин, дружище, а ну выкладывай начистоту, в каком таком ты танковом бою участвовал». Ну я ему все начисто и по порядку. А он, веришь ли, говорит: «Шемякин, ты Шемякин, родной ты мой, чего ты мне сразу не сказал. Ты даже сам не знаешь, какой ты есть человек. Тебе ведь посмертно присвоено звание Героя Советского Союза». Как он мне сказал это, так у меня колени подкосились...

Солдат Шемякин часто шел со мною рядом. Когда я снимался в «Повести о настоящем человеке», пробирался по заснеженному лесу, и Столпер кричал: «Не верю! Не верю! У вас не болят ноги!» — я сразу вспоминал Шемякина. Он шел рядом и говорил: «Ты, товарищ дорогой, попроще давай, попроще».

Прошли десятки лет. И тема войны в нашем кино обнаруживает все новые и новые глубины. Не только громадные военные операции, стратегическая мысль полководцев становятся предметом внимания художников, но и рядом с масштабными киноповествованиями волнуют нас фильмы скромные, герои, красивые красотой внутренней, глубиной,— такие, как солдат Шемякин. Рядовой солдат народной войны. Человек, который, каким бы трудным ни было время, ни секунды не сомневался в победе, был готов сделать все для нее.

В Сталинграде мы снимали «Оборону Царицына». Однажды на съемки пришел весь черный от грязи паренек с худым, вытянутым лицом.

— Как тебя зовут? — спросили мы.

Он, заикаясь, вытянув губы трубочкой, сказал:

— К... Колька.

— А где твои родные?

— Нет... Нету.

— А где ты живешь?

Колька махнул рукой по направлению к Волге. Значит, под лодкой.

— А как ты питаешься?

Он долго хлопал ресницами, а потом сказал:

— Ворую.

Мы придумали для Кольки должность сторожа в костюмерном цехе. Теперь Колька носил на голове пилотку с красной звездой, но особенно он гордился офицерским планшетом, который всегда был при нем.

Эшелоном мы должны были отправиться в Алма-Ату. Кольке предложили ехать с нами. Он наотрез отказался:

— Я буду за... защищать свой город.

Двенадцатилетний мальчик остался воевать. Он прошел всю войну. А три года назад ко мне в квартиру позвонили. Я открыл дверь. На пороге стоял солидный мужчина. Я сначала не узнал моего гостя. Но вдруг он, вытянув губы трубочкой, заикаясь, спросил:

— Не узнаете, Павел Петрович?

Это был тот самый беспризорник Колька. Теперь — корреспондент АПН. До самой ночи мы сидели и вспоминали войну, Сталинград. Видно, настолько сильный след оставила в людях Великая Отечественная война, что глубоко сидят события тех лет в сердце каждого, кто пережил и поражения и победы.

Все дальше и дальше отодвигается время войны. И все пристальнее вглядываемся мы в него. Вглядываемся, чтобы понять, какой след оставила в людях война, как исковеркала она судьбы людей — и формировала характеры. Как, словно огромный поток, вынесла на свет все лучшее, что было в людях, защищавших свою Родину. Появились «Крылья», «Белорусский вокзал». Появилось публицистическое исследование Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм». Авторы новых и новых фильмов стремятся проникнуть в самую суть войны, в истоки великого народного подвига, выяснить и показать, какой глубокий, незарастающий след оставила война в судьбах людей, в судьбе нескольких поколений. Понять, какого мужества и героизма требовала от каждого эта Победа.

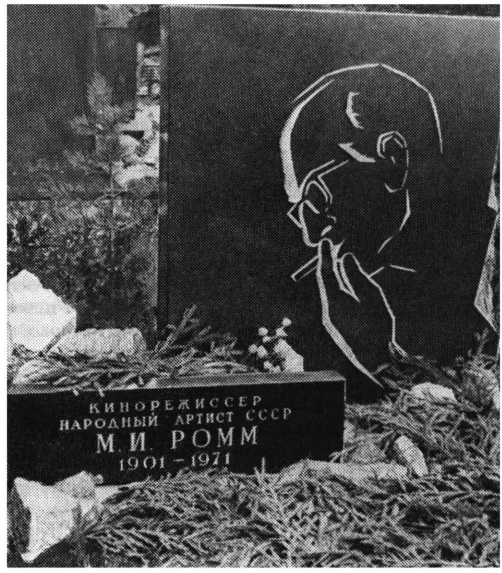
В подготовке материалов принимали участие С. Вишняков, Ю. Морозов, В. Стругацкий, Л. Ягункова

Открытие памятника-надгробия М. И. Ромму

На Новодевичьем кладбище состоялось открытие памятника-надгробия (автор-скульптор О. Воробчук) на могиле выдающегося советского режиссера, лауреата Государственных премий СССР, народного артиста СССР Михаила Ильича Ромма.

На открытии памятника присутствовали друзья и коллеги М. И. Ромма, видные деятели советского и зарубежного кино.

В выступлениях заместителя председателя Госкино СССР Б. Павленка, секретаря правления Союза кинематографистов СССР А. Караганова, режиссеров М. Швейцера, С. Кулиша, А. Бибарцева подчеркивался большой вклад М. И. Ромма в развитие советского киноискусства.



Фильмы-бойцы

«Она защищает Родину»

ЦОКС (Алма-Ата), 1943.
Сценарий А. Каплера. Постановка Ф. Эрмлера. Оператор В. Рапопорт.

Искусство наше объявило себя мобилизованным с первых дней войны. Выполняя свои обязательства перед народом, оно развивается как бы в двух направлениях, разрешает две основные задачи. Оно непосредственно вмешивается в события боевой публицистической статьей, очерком, корреспонденцией с фронта, и оно стремится дать подробный отчет обо всем происходящем, о героизме народа, ведущего войну, о душе народа, выдержавшего все испытания и ни на мгновение не утратившего веру в победу.

Обе эти задачи в равной мере стоят перед каждым произведением — перед романом, фильмом, поэмой и пьесой, посвященными войне. Но выполняются они пока не в равной мере. Большой советский эпос, который должен рассказать человечеству о нескольких годах войны, равных целой эпохе, еще только начинает складываться.

Вышедшие на экраны фильмы и опубликованные в печати романы — еще только предчувствие этапа большого эпоса.

О войне и о легендарных людях, которые ведут войну, наше искусство говорит еще иногда недостаточно мужественно, даже робко. Оно еще только учится трудному мастерству изображения войны. Вот почему общественную оценку ряда произведений, которым мы можем адресовать серьезные упреки, решает отнюдь не указание на отдельные промахи, но общее впечатление, сила тех кусков, образов, эпизодов, в которых мы чувствуем подлинное дыхание времени. Так бывает всегда с искусством, которое находится в периоде бурного роста, прокладывания новых путей, создания новых традиций.

Продолжение. Начало см. «ИК», 1975, № 1, 2.

Так случилось и с фильмом Эрмлера. Здесь впечатление от фильма в целом не совпадает с оценкой отдельных его элементов. Потому что именно в этом фильме суровая правда войны передана с такой силой, какая до сих пор еще не была доступна нашей кинематографии.

Это относится и к сценам, в которых жизнь села неожиданно озаряется зловещим светом войны, и сразу все изменяется, и к сценам, где впервые ненависть к немцам и воля к сопротивлению, которые жили в сердце каждого из героев, сливаются в одну волю, объединяют весь отряд, и к сцене взрыва моста, где совсем молодые девушка и парень (прекрасно играют их Л. Смирнова и П. Алейников) ведут душевный и лирический разговор о себе, о своей жизни и возможной гибели. Это относится и к сцене в амбаре, где отобраны немцами женщины, подозреваемые в том, что каждая из них и есть товарищ П., и немецкий офицер ведет допрос, с отвратительной и подлой жестокостью убивая по очереди тех, кто молчит в ответ на его вопрос — «может быть, вы — товарищ П.?» Игра Марецкой в этой сцене, когда она, потрясенная зрелищем молча умирающей женщины, сама заявляет, что она и есть товарищ П.— лучшее место во всей роли.

Именно все эти сцены и создают общее впечатление от фильма.

Именно в этих сценах и нашел подлинное воплощение замысел сценариста и режиссера — создать высокую оптимистическую трагедию о советском человеке, который никогда не примирится с судьбой раба.

Н. Коварский.
«Литература и искусство», 22 мая 1943 года

«Жди меня»

ЦОКС (Алма-Ата), 1943.
Сценарий К. Симонова. Постановка А. Столпера, Б. Иванова. Оператор С. Рубашкин.

Фильм сделан по сценарию Константина Симонова. Он родился из одноименного симоновского стихотворения, получившего еще два года назад, сразу же после своего появления в «Правде», широкую известность. Стихотворение Симонова было страстным призывом, заклинанием солдата-фронтовика, обращенным к его «далекой возлюбленной». Фильм «Жди меня» — своего рода ответ на это «письмо с фронта»,— ответ, пришедший из тыла от женщины мужу-бойцу. Фильм по существу правильнее было бы назвать «Жду тебя». В поэтических строфах лирического стихотворения автор мог ничего не объяснять и, обращаясь к любимой, только требовать: люби меня по-настоящему, и эта любовь поможет мне победить даже смерть. В пьесе, на экране эта идея, эта мысль, естественно, потребовала своих правдоподобных и реальных мотивировок. Это заставило авторов фильма как бы «дополнить» стихотворение введением двух иных чрезвычайно важных и по существу основных мотивов.

Настоящий большой советский человек по-настоящему серьезно и глубоко любит. И верность в любви для него нечто само собой разумеющееся — это норма его поведения. Верность в любви — верность долгу — таков первый введенный мотив. Лиза предана мужу не только потому, что очень любит его, верит в его возвращение, но и потому, что измена, нарушение долга противны и чужды ее цельной натуре, всему ее характеру.

Любовь к мужу, беспокойство за него для нее сплетаются воедино с тревогой за родной город, за родную страну. Она живет, чувствует, думает, поступает так, как должна, по ее представлениям, жить, действовать и думать советская женщина.

В технике существует термин «испытание на разрыв». В горниле суровых потрясений и переживаний, связанных с войной, проверяется человек, его стойкость, сила его сопротивления. Николай и Лиза прошли серьезнейшее и трудное «испытание на разрыв». И из него они вышли сильными, окрепшими, повзрослевшими. Разлука, пережитые страдания и опасности еще более сблизили, сроднили их, скрепили их любовь и дружбу. В свою очередь эта любовь и дружба, вера друг в друга в большой мере помогли советским людям Ермоловым преодолеть все препятствия и трудности, все превратности их судьбы в тяжелую годину войны. Вот именно об этом — о том, какое большое ободрение, какую сильную моральную поддержку в минуты испытаний приносит человеческому сердцу истинная любовь и преданная дружба, соединяющие мужчину и женщину, и повествует фильм «Жди меня».

М. Сокольский.

«Красная звезда», 20 ноября 1943 года

...И благородная тема К. Симонова, и умелая работа режиссеров заслуживают положительной оценки. Фильм поставлен с творческой взволнованностью, с большой теплотой и целомудренностью.

Фильмы, выпущенные за время Великой Отечественной войны, уже показали примеры глубокого раскрытия советским киноискусством величественных событий нашей эпохи, героизма фронта и тыла. Наряду с этим художники советского экрана все ближе и ближе подходят к проникновению в тончайшие, самые интимные переживания наших людей, глубже раскрывают их внутренний мир, возвышенность и благородство души простого советского человека. В ряду этих фильмов «Жди меня» является фильмом этапным.

О. Леонидов.

«Комсомольская правда», 11 ноября 1943 года

«Человек № 217»

«Мосфильм» и Ташкентская киностудия, 1944.
Сценарий Е. Габриловича, М. Ромма. Постановка М. Ромма. Операторы Б. Волчек, Э. Савельева.

Шла война. Со всеми присущими войне горестями, неразберихой, отчаянием.

А жизнь продолжалась. С эвакуацией, со скитаниями по чужим углам, нарушенным бытом, карточками, которые нечем было отоварить. С хождением на киностудию в ожидании хоть какой-нибудь работы. В общем со всем тем, из чего состояла повседневная жизнь.

А где-то там, в тысячах километрах ворочался страшный враг. Умирали люди.

Но все старались выжить, так как верили в нашу победу. Просто не представляли себе, что может быть иначе.

В то время в Москве, в ЦК комсомола, была комната под номером 217. В ней хранились письма от угнанных в Германию советских людей. Накапливался огромной силы обвинительный материал на врага. Работники ЦК комсомола предложили Ромму по этим письмам поставить фильм.

Ромм с Габриловичем очень быстро написали сценарий под названием «Человек № 217». Сценарий рассказывал о советских людях, угнанных в фашистскую Германию.

Я получила на руки роль и маленькую связку писем. Это были не те письма, к которым мы привыкли даже в военное время. Это были кусочки оберточной бумаги, на которых торопливыми каракулями было выведено несколько строк. Это были весточки от советских людей, угнанных в Германию.

Как эти записки попали к нам через фронт и через все ужасы карателей — никто не знал.

Но, боже мой, какие это были записки!.. Сквозь каракули проступали отчаяние, боль, слезы, кровь и смерть.

Когда я их прочла, у меня было ощущение, что мне к оголенному сердцу приложили нечто раскаленное.

Эти угнанные не были ни военнопленными, ни приговоренными к лагерям смерти. Это были просто мирные жители. Их забирали прямо из дому и загоняли в вагоны. Вагоны пломбировали и отправляли в Германию. Тех, кто выживал в этой страшной дороге без еды и питья, продавали на специальных рынках вместо рабочего скота.

Покупатели рабочей силы не были сотрудниками ни гестапо, ни СС... Но за годы существования фашизма этим «цивильным» накрепко внушили, что все, рожденные не от немца,— не люди: это нечто вроде обезьян, только половчее и поумнее.

Эти «цивильные» искренне не понимали, что у купленного «раба» есть мозг, сердце, гордость.

Нормальная человеческая гордость. Достоинство. Самолюбие.

Так вот он какой, враг!.. Он страшен не только на фронте.

Во мне вдруг начало рождаться новое чувство — ненависть. Это чувство до сих пор было мне незнакомо, и потому я мучилась... Я вдруг дотронулась до врага рукой. Я увидела его глаза...

После просмотра готового фильма в Доме кино ко мне бросились три незнакомые женщины. Они обнимали меня, целовали. Они плакали от жалости ко мне.

Они сами вернулись из фашистской Германии. Они были убеждены, что я побывала там... Иначе они не могли объяснить, как мне удалось сыграть их самих. Их чувства.

Е. Кузьмина

А. Лебедев

Кинолетописцы Великой Отечественной войны

Год 1943-й

Наступил 1943 год. Стратегический план окружения и разгрома немецко-фашистских войск под Сталинградом, разработанный Верховным Главнокомандованием Красной Армии, был осуществлен нашими войсками в ноябре — декабре 1942-го...

...В ходе шестинедельных боев на подступах к городу наши войска освободили от немецко-фашистских захватчиков 1 589 населенных пунктов. За время наступления с 19 ноября 1942 года Красная Армия в краткий срок успешно провела труднейшую операцию, окружив плотным кольцом 22 дивизии противника в районе Сталинграда. Красная Армия разгромила в целом 36 дивизий, из них 6 танковых и нанесла потери 7 дивизиям противника.

Кольцо вокруг группировки противника неумолимо сжималось.

2 февраля 1943 года капитулировала последняя из окруженных в Сталинграде группировок немецко-фашистских войск.

Эту великую битву, положившую начало коренного перелома в ходе Великой Отечественной войны, снимали кинооператоры Донского, Юго-Западного и Сталинградского фронтов.

Кинодокументалисты Б. Вакар, Н. Вихирев, М. Гольбрих, И. Гольдштейн, Д. Ибрагимов, А. Казаков, И. Кацман, А. Кричевский, И. Малов, Е. Мухин, В. Орлянкин, Г. Островский, М. Посельский, А. Софьин, В. Шадронов, работавшие каждый на своем участке, выполняли одну общую задачу — дать правдивый документальный материал для будущего фильма о Сталинградской битве.

В первые недели гитлеровского наступления, начавшегося 17 июля 1942 года, бои происходили в Донских степях, где надо было зарываться в землю, где каждый человек, показавшийся на поверхности земли, мог быть обстрелян с земли и с воздуха. Советские воины героически дрались, контратакуя врага и выдвигая свои орудия на прямую наводку, стремясь остановить продвижение гитлеровских войск к Волге. В те трудные дни было снято на пленку много боевых эпизодов, вошедших в «Союзкиножурнал».

Но все это было прелюдией к тому сражению, которое развернулось в самом городе к осени сорок второго года. Впервые фронтовые кинооператоры участвовали здесь в длительных уличных боях за каждую улицу, каждый дом, лестничную клетку, а иногда и за этаж. Для них, так же как и защитников города, из-за каждого угла и оконного проема могла прийти смерть. Здесь нельзя было снять грандиозную панораму всего сражения, но кинооператоры могли накапливать боевой документальный киноматериал, в котором раскрывались стойкость и мужество защитников города.

В 62-й армии, оборонявшей непосредственно город, работал В. Орлянкин. Жизнерадостный, ловкий мастер альпинизма, он быстро освоился с трудными тропинками, проложенными в разрушенных зданиях. Часто бывая в подразделениях, оборонявших город, он стал всеобщим любимцем. В его трудной и опасной работе ему помогали все, от коман-

Продолжение. Начало см. «ИК», 1975, № 2.

дующего армией В. И. Чуйкова до рядового бойца, с которым он коротал ночь в траншее.

В. Орлянкин заснял оборону «дома Павлова» и его защитников, штурм Г-образного дома, неповторимый сталинградский быт тех трудных фронтовых дней. В январе 1943 года, в самый разгар боев В. Орлянкин вступил в ряды Коммунистической партии Советского Союза.

Первая партия киноматериала, доставленная в Москву из Сталинграда, произвела огромное впечатление. Тогда же руководство Кинокомитета приняло решение о создании полнометражного фильма о Сталинградской битве. Режиссеру Л. Варламову важно было не только раскрыть стратегический замысел Верховного Главнокомандования Красной Армии, но и показать претворение его в жизнь на отдельных участках сражения.

Четкий план фильма, разработанный режиссером и начальником киногруппы А. Кузнецовым, правильная расстановка кинооператоров, их творческая инициатива принесли хорошие результаты. Документальная хроника битвы за Сталинград до сих пор поражает точно снятыми деталями, свидетельствующими о высоком патриотизме и мужестве защитников города.

Для того, чтобы обострить драматургическую коллизию, нужен был документальный материал, снятый и не нашими операторами. Л. Варламов просил искать немецкую кинохронику в оставленных врагом солдатских клубах, автофургонах. Так в фильме о Сталинграде были впервые использованы трофейные немецкие кинокадры.

Огромный успех фильма «Сталинград» означал большую победу советского документального кино. Авторы фильма показали эту ленту в частях действующей армии, принимавших участие в Сталинградской битве.

Советская пресса посвятила фильму «Сталинград» много отзывов. О фильме писали: А. Толстой, Д. Заславский, Е. Кригер и другие. Газета «Литература и искусство» (6 марта 1943 г.) отмечала: «...Документальный фильм может остаться на уровне фототеки и он же способен возвыситься до эпопеи.

Картину о Сталинграде делали талантливые люди. Они проявили много изобретательности и остроумия. Интересны и глубоко осмысленны такие монтажные приемы, как, например, переход от гусениц сталинградского трактора на гусеницы танка — переход от «мирного» вступления к военным эпизодам. Остроумны монтажные сопоставления марширующих на параде в Берлине фашистов с теми же фашистскими солдатами, ковыляющими по сталинградским дорогам в лагеря для военнопленных. В монтаже и дикторском тексте много удачных находок.

«Сталинград» — прекрасная картина, сменяющие кадры которой, объединенные большой художественной идеей, рождают впечатление, как будто еще в июле был создан предварительный план наступления, как будто операторы знали наперед перипетии великой борьбы, как будто они знали, что сгорят эти дома и разрушатся эти цехи и придут из-за Волги подкрепления и наступит блистательный миг победы, и на площади города среди домов, насквозь пронизываемых солнцем, соберутся на митинг бойцы и горожане отважного Сталинграда. А может быть, действительно знали они все наперед? Да, знали, потому что были вместе с защитниками Сталинграда и делили с ними их труд, бедствия и веру. Уверенность в будущем и взволнованность воина — вот что нужно для создания такого эпоса».

Фильм «Сталинград» получил Государственную премию СССР, а режиссер Л. Варламов, операторы Б. Вакар, А. Казаков, В. Орлянкин и А. Софьин были удостоены звания лауреатов.

Фильм «Сталинград» произвел сильное впечатление не только у нас, но и за рубежом. Английская газета «Таймс» называла фильм «Сталинград» величайшим свидетельством величайшей победы. «Дейли Экспресс» — «беспримерной поэмой о человеческой стойкости и воле к победе».

Разгром немецко-фашистских войск под Сталинградом, наступление Красной Армии на Юго-Западном и Западном фронтах дало возможность войскам Ленинградского и Вол-

ховского фронтов осуществить прорыв блокады Ленинграда. Этого часа ждала вся страна.

12 января 1943 года кинооператоры Ленинградского и Волховского фронтов начали снимать артиллерийскую подготовку, предшествующую наступлению. Семь дней, преодолевая ожесточенное сопротивление немецко-фашистских войск, двигались навстречу друг другу войска 67-й армии и 2-й ударной армии.

18 января кинооператорам удалось снять соединение двух фронтов. Огневая линия была отодвинута от берегов Ладожского озера на 8—11 километров. Саперы проложили железную дорогу вдоль берега озера, и Ленинград снова получил железнодорожную связь со страной.

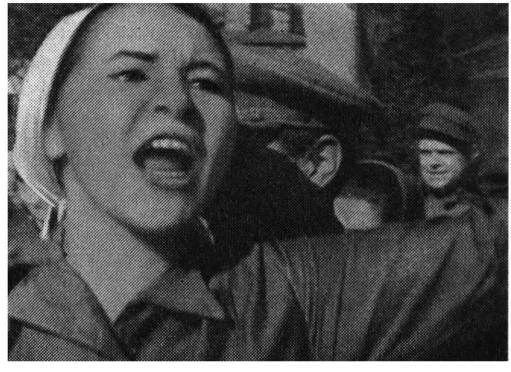
Документальные съемки прорыва блокады Ленинграда были отправлены в Москву. Вскоре киногруппы, снимавшие это событие, получили из Главной редакции фронтовых киногрупп отзыв на снятый ранее материал. «Прорыв блокады Ленинграда — одно из крупнейших событий текущего этапа Отечественной войны. Киногруппа Волховского фронта... оказалась в центре таких событий, которые могли стать действительной проверкой творческого лица киногруппы, а также боевых качеств каждого отдельного оператора — участника съемок.

Мы не можем пройти мимо таких фактов, как ранения, которые получили операторы во время съемок прорыва блокады Ленинграда. Это говорит о наличии у операторов смелости, мужества, чувства большой ответственности, способности идти на риск во время съемок боевых кадров.

Во многих кадрах и фрагментах операторы показали несомненное умение работать и быстро реагировать на события, как это подобает фронтовым корреспондентам хроники».

О наступлении Красной Армии, начавшемся на Северном Кавказе, в Донбассе, на Брянском, Воронежском, Западном и Калининском фронтах, было рассказано в выпусках «Союзкиножурнала» тех месяцев.

Руководство Комитета по кинематографии в апреле 1943 года созвало совещание начальников фронтовых киногрупп, на котором



«Народные мстители» (1943). «СКЖ» (1943, № 62—63). В освобожденном Брянске «СКЖ» (1943, № 28). Чехословацкий корпус полковника Л. Свободы

«Орловская битва» (1943, два верхних фото)
«Урал кует победу» (1943)

отмечалось возросшее мастерство фронтовых кинооператоров И. Панова, К. Пискарева, В. Ешурина, В. Штатланда, представивших хороший репортаж о наступлении наших войск в районе Великих Лук, Богучар и др. Вместе с тем отмечались и недостатки в работе некоторых фронтовых групп.

В газете «Литература и искусство» 24 апреля 1943 года было опубликовано следующее сообщение об этом совещании: «...Фронтовые киножурналисты не научились еще показывать завершенную картину боевой операции... Редким примером хорошего, планомерного показа боевой операции могут служить съемки окружения и разгрома немецко-фашистских войск под Сталинградом, которые дали возможность создать прекрасный фильм «Сталинград»... Другой серьезный недостаток в работе многих операторов — бледный, невыразительный показ человека, воина Красной Армии, труженика войны... Председатель Комитета по кинематографии тов. Большаков отметил возросшие требования к качеству фронтового кинорепортажа. Перед фронтовыми операторами стоит задача — ярко и правдиво показать войну во всем ее многообразии.

●

Нашествие гитлеровских орд на нашу страну вызвало широчайший отпор всего советского народа. Развернулась ожесточенная борьба с врагом и на оккупированных территориях. Первые партизанские отряды появились уже в июле 1941 года, и с той поры росли ряды народных мстителей, росло число уничтоженных фашистских захватчиков. Партизанская борьба находила широкое отражение в документальных киножурналах. Но отдельные, даже удачно снятые сюжеты не могли дать представление о размахе партизанского движения, рассказать о его народных корнях и питательной среде. В начале 1943 года руководство Кинокомитета просило режиссера В. Беляева начать работу над боевым фильмом о народных мстителях.

Имя режиссера-оператора В. Беляева стало широко известно зрителям после его первых военных фильмов — «Черноморцы» и «69-я па-

раллель». «Тема всенародной борьбы,— писал В. Беляев в газете «Труд» 15 августа 1943 года, — с иноземными захватчиками, тема героической борьбы советских партизан привлекает творческое внимание работников всех областей искусства и литературы. Советские кинохроникеры в первый же год Великой Отечественной войны начали снимать кинохронику партизанской борьбы, но все это носило, по большей части, случайный, эпизодический характер и не могло отразить все величие этой темы. Коллектив работников кинохроники решил, основываясь на первых работах операторов И. Вейнеровича, С. Гусева и Б. Шера и других, расширить масштабы этих съемок и создать большой фильм, посвященный партизанской борьбе.

17 кинооператоров направились в глубокий тыл врага, чтобы день за днем запечатлевать на пленке путь партизанских отрядов, судьбы людей, оставшихся в оккупированных врагом областях, будни борьбы отважных советских мстителей.

Два автомата были на вооружении у военного кинооператора. Один для киносъемки, другой на случай встречи с врагом. К этому нужно прибавить запас пленки, пару гранат и немного продуктов. С этим багажом они проделывали пешком многодневные рейды вместе с партизанскими отрядами в горах Карелии, в лесах Белоруссии и Ленинградской области, в степях Украины и в предгорьях Кавказа.

Метр за метром укладывался ценный материал в тугие ролики кинопленки. Вместе с партизанскими отрядами кинооператоры уходили из-под носа гитлеровских карательных экспедиций, вместе с отрядами занимали населенные пункты и города. Около 20 000 метров заснятого в тылу врага материала легли в основу фильма «Народные мстители». Только одна пятая часть снятого материала была использована в фильме, остальное сохраняется для истории в фондах кинолетописи».

Выполняя приказ Родины, народные мстители пускали под откосы эшелоны с войсками и техникой врага, уничтожали отряды карателей, занимали села и города и держали их до прихода Красной Армии.

Об одной из операций на коммуникациях врага рассказывает кинооператор В. Муромцев, который, снимая материал для фильма «Народные мстители», готовил свою дипломную работу в ГИКе. «Как-то раз мне сообщили, что ночью группа партизан должна взорвать мост на очень важной для гитлеровцев магистрали. С киноаппаратом за плечами я отправился туда. Сложность и опасность операции усугублялась тем, что в полутора километрах от моста, в деревне стоял крупный фашистский гарнизон. Малейшая неосторожность могла привлечь внимание врага, и тогда операция была бы сорвана.

Когда была снята охрана и заложен тол, я понял, что на пленке у меня будет запечатлена лишь ночная темень и блеск взрыва: мост увидит зритель, может быть, на секунду... Выручили меня товарищи. Партизаны притащили на мост сухое сено и подожгли его.

Гитлеровцы из ближайшего гарнизона тотчас же направились к мосту. Но даже предупрежденные полыхающими языками огня, они не могли ничего сделать. Все было рассчитано, дрогнула земля, волна взрыва качнула пламя, мост приподнялся и рухнул. Мои товарищи выполнили задание, а зритель увидел на экране пылающий мост».

Анализируя работу авторов фильма «Народные мстители», газета «Литература и искусство» (21 августа 1943 г.) отмечала: «...Смелые люди делали этот фильм. С киноаппаратом они отправлялись через линию фронта. Они снимали фильм там, где идет жестокая война, людей благородного сердца и великого мужества, война наших партизан с ненавистными народу захватчиками. Они участвовали в тайных операциях и ходили в открытый бой. Они принесли нам из партизанских краев правдивые и волнующие кадры...

...В самом материале, доставленном кинооператорами, есть все, что необходимо для большой исторической хроники. Прекрасно использован операторами пейзаж. Перед нами проходят картины русской природы, щедрой и величественной. Надо заметить, что, не-

смотря на сложные условия съемки, вся операторская работа выполнена на большой высоте. Особенно это относится к кадрам, запечатляющим бой...»

Картина «Народные мстители» была удостоена Государственной премии СССР, а ее создатели — режиссер В. Беляев, операторы Н. Быков, М. Глидер и М. Сухова — звания лауреатов.

Битву за Кавказ снимали операторы Северо-Кавказского фронта и операторы закавказских киностудий. Пережив всю горечь отступления, тревожные недели боев на горных перевалах, на подступах к Орджоникидзе и Туапсе, бои под Новороссийском, они с огромной радостью встретили сообщение о разгроме немецко-фашистских войск под Сталинградом. Началось освобождение Кавказа от фашистских оккупантов.

О работе фронтовых операторов на Кавказе рассказали режиссеры Р. Григорьев и И. Копалин, приехавшие туда для оказания творческой помощи документалистам этой группы. «В частях, которые дрались под Владикавказом, брали Моздок, Нальчик, Пятигорск, Минеральные воды, находились и кинооператоры. Заснятые ими кадры — живое свидетельство силы наших ударов. Просматривая их материал, мы видим бесчисленные трупы гитлеровцев, брошенные врагом при поспешном отступлении орудия, автомашины, танки, снаряды, склады с продовольствием и боеприпасами. Кинохроникеры снимают суровые бои в горах и долинах Кавказа, освобожденные города и селения, следы кровавых издевательств над свободолюбивыми горцами.

Когда враг прорвался к Кавказу, кинохроникеры Закавказья влились во фронтовые группы Юга. В их дружную семью входили ростовчане В. Петров и М. Пойченко, ленинградец А. Смолка, тбилисцы Л. Арзуманов, Г. Асатиани, ереванцы Н. Симонян, Г. Санамян, москвичи Д. Рымарев и Ф. Короткевич и другие. Руководил фронтовой группой М. Трояновский.

Умело провели сложные съемки в горах операторы В. Петров, А. Казначеев и А. Каиров. Они снимали высокогорный поход отряда горных стрелков старшего лейтенанта Санакиева, которому было поручено уничтожить группу гитлеровских автоматчиков в районе Нальчика. Это была тяжелая операция. Операторам помогла альпинистская подготовка. Карабкаясь по скалам, вытаскивая друг друга на веревках, они не прерывали съемок. Хроникерам удалось заснять действия легкой горной артиллерии и минометчиков, самоотверженную работу санитарок в горах, захват в плен немецкого снайпера, загнанного в ледяную трещину.

Очень интересны кадры, заснятые в районе Новороссийска операторами А. Левитаном и М. Пойченко. Они показывают, что немецко-фашистским захватчикам, ворвавшимся в Новороссийск, не удалось стать его хозяевами. Операторы провели ряд съемок в районе крупнейших цементных заводов, которыми не смог овладеть враг. Они показали окраину рабочего поселка, где наши бойцы держат оборону минометным и пулеметным обстрелом. На боевых кораблях и в частях морской пехоты в районах Туапсе снимала киногруппа, работавшая при Черноморском Военно-Морском флоте. В их съемках перед зрителем предстают героические подвиги моряков, продолжающих славные традиции Севастополя. Фронтовые операторы Юга в съемках «Битвы за Кавказ» проявляют мужество, инициативу, журналистскую наблюдательность».

Фильм «Кавказ» («Битва за Кавказ»), сделанный на материале съемок этой фронтовой группы, был передан в «Кинолетопись Великой Отечественной войны».

Военные действия на Кубани продолжались. Гитлеровское командование стремилось всеми силами удержать Тамань. Борьба за Новороссийск, у стен которого были остановлены немецко-фашистские войска, рвавшиеся по Черноморскому побережью в Закавказье, вошли незабываемой страницей в историю Великой Отечественной войны. Героические подвиги защитников Малой земли, освобождение Новороссийска, осуществленное войсками Северо-Кавказского фронта во взаимодействии с Черноморским флотом и Азовской

флотилией, показали образец умелого управления войсками и действенной целеустремленности партийно-политической работы.

В дни героической битвы на Малой земле, находясь в рядах ее защитников, делил с ними все тяготы фронтовых будней начальник политотдела 18-й армии, полковник Л. И. Брежнев. Здесь, прямо на переднем крае, он вручал солдатам и офицерам партийные билеты, боевые награды, вместе с ними отражал атаки врага.

Киногруппа Северо-Кавказского фронта непрерывно вела киносъемки боев в этом районе. Особое внимание было уделено героям Малой земли.

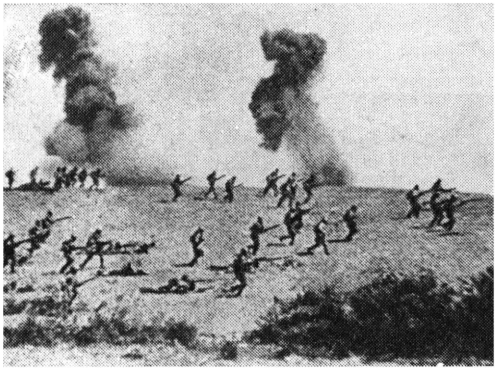
В монтажном листе, присланном вместе со снятым материалом на студию, операторы М. Пойченко, М. Трояновский и Д. Шоломович, работавшие в мае — июне 1943 года на мысе Мысхако около Новороссийска, писали: «Всего три десятка квадратных километров земли, отрезанной от Родины морем. Каждый квадратный метр изрыт воронками бомб и снарядов. Здесь ничего не растет, все выжжено вражеским металлом.

Эту землю отбили у врага люди с железной волей. Они назвали свой участок фронта Малой землей и связали с ним свою судьбу, свою жизнь. Героическим защитникам Малой земли посвящаем мы этот репортаж... Крепко, как куниковцы, дерутся герои Севастополя и Одессы, *моряки 255-й Краснознаменной* морской бригады, которой командует полковник Потапов. Мы видим, как он идет по ходам сообщений со своим замом по политчасти подполковником Видовым, выходит к месту, где бруствер окопа пониже, и наблюдает за Новороссийском. Вдали виден город. Там на окраине, в Станичке, дерутся бойцы-потаповцы.

Станичка. Здесь бойцов морской пехоты разделяет от врага местами только 17 метров. Работают снайперы. Среди полуразрушенных домов Станички показан за боевой работой снайпер-краснофлотец тов. Кучненко.

Ведут сокрушительный огонь наши орудия. Громадные разрывы на окраине Новороссийска. Огонь артиллерии поддерживает авиация. Работают гвардейские минометы. Жесто-

«Битва за нашу Советскую Украину» (1943)
«СКЖ» (1943, № 66—67). Форсирование Днепра
«СКЖ» (1943, № 70—71). Освобождение Киева



«Комсомольцы» (1943)
«Битва за нашу Советскую Украину» (1943)
«Суд идет» (1943). Харьковский процесс. В кадре — писатели К. Симонов и И. Эренбург

кий урон несут враги. Берег. У моря радиостанция. Ведет прием младший сержант Попсуйко. У телефона старшина Ильин.

У рации генерал-майор Гречкин, генерал-майор Гордеев, начальник политотдела 18-й армии полковник Брежнев, начальник политотдела 20-го десантного стрелкового корпуса полковник Рыжов. Получен текст радиограммы об отправке на Малую землю очередного каравана судов.

Морем в вечерних сумерках идет караван курсом на Малую землю.

Бои за город Новороссийск продолжались до сентября. В середине месяца советские войска комбинированным ударом с моря и суши освободили Новороссийск. В 8 часов утра 9 октября 1943 года командующий 56-й армией генерал А. А. Гречко доложил командующему Северо-Кавказским фронтом, генералу И. Е. Петрову: «Доношу. Таманский полуостров частями 56-й армии к 7.00, 9.10.43 полностью очищен от немецких оккупантов».

Защитникам Малой земли и освобождению Новороссийска был посвящен «Союзкиножурнал» № 61 за 1943 год. Освобождению Тамани — № 65.

Крупнейшим событием в истории Великой Отечественной войны была битва на Курской дуге, начавшаяся 5 июля 1943 года.

К этому времени еще больше возросла военная мощь Красной Армии, стал еще выше моральный дух воинов, укрепилось военно-политическое положение нашей Родины.

Красная Армия уже имела численное превосходство над гитлеровскими армиями в людях и военной технике. Однако предстояла еще тяжелая борьба с опытным и сильным противником.

Гитлеровское командование рассчитывало мощными танковыми ударами сломить дух советских воинов, прорвать оборону Красной Армии на Курской дуге южнее Орла и севернее Белгорода, овладеть Курском, окружить и уничтожить войска, расположенные на Курской дуге.

План Главного командования Красной Армии состоял в том, чтобы в оборонительных боях измотать противника, а затем свежими

силами начать контрнаступление и разгром врага. Обе стороны придавали решающее значение танкам и самоходным орудиям.

Фронтовые группы искали пути съемок танковых боев. Снимать, укрываясь за башню танка, почти невозможно. На большой скорости по ходу танка кинооператору нужно было крепко держаться и двумя руками держать киноаппарат. Привязывать себя к башне? Это означало потерю маневренности. Снимать в бою из открытого люка? На это не могло пойти военное командование, так как в этом случае подвергался опасности весь экипаж. Тогда пришла мысль спрятать аппарат в стальной бокс, укрепить его на башне танка, а оператору, находящемуся на месте одного из членов экипажа, вести наблюдение за объектом из смотровой щели. Аппарат включать автоматически.

Такой способ съемки осуществил оператор Е. Лозовский. Первые пробы прошли успешно. Предстояли съемки в боевой обстановке. И вот, когда советские танки пошли в наступление, в одном из них находился кинодокументалист Е. Лозовский.

Аппарат, установленный в стальном боксе на башне танка, фиксировал моменты боя. Оператору удалось снять прямое попадание снаряда в противотанковую пушку врага.

На подступах к одной из деревень, превращенных врагом в опорный пункт, прямым попаданием снаряда был убит командир танка. Второй снаряд ранил водителя и оператора. Танк загорелся. Выбравшись из боевой машины, Лозовский отполз в сторону и потерял сознание. Киноаппарат, оставленный в стальном боксе, нашли в нескольких метрах от сгоревшей машины. В нем оказалось 40 метров отснятой пленки.

Кроме Е. Лозовского, фильм «Орловская битва» снимали операторы А. Гафт, Р. Гиков, И. Гутман, М. Гольбрих, В. Доброницкий, А. Казаков, Р. Кармен, А. Крылов, Ф. Леонтович, И. Малов, Я. Марченко, Г. Могилевский, Ю. Монгловский, Б. Небылицкий, Г. Островский, М. Посельский, М. Прудников, В. Смородин, А. Солодков, А. Софьин, А. Фролов.

Фронтовой корреспондент «Известий» Е. Кригер, неоднократно бывавший в действующей армии, писал о фильме «Орловская битва» («Известия», 3 сентября 1943 г.): «События, запечатленные в этом документальном фильме, начались 5 июля 1943 года на Центральном и Воронежском фронтах, у основания Курской дуги. 12 июля 1943 года наши войска, выдержав труд беспримерной обороны, в свою очередь перешли в наступление. Операторам кинохроники делает честь, что они сумели вовремя оказаться на самых решающих участках фронта. Теперь миллионы людей в СССР и во всем мире смогут увидеть то, что происходило в эти тяжелые, летние дни».

5 августа 1943 года столица нашей Родины Москва впервые салютовала доблестным советским воинам, разгромившим гитлеровские армии и освободившим города Орел и Белгород.

Прошел год, как влились во фронтовые киногруппы дипломники ГИКа Ю. Монгловский, И. Гутман, И. Аронс и В. Муромцев. Как же сложилась их фронтовая судьба?

Виктор Муромцев попал к партизанам. Смелый и вдумчивый оператор, он быстро освоился с обстановкой и снял ряд прекрасных эпизодов для фильма «Народные мстители» и «Союзкиножурнала».

Илья Аронс начал свою фронтовую деятельность со съемок на Северо-Кавказском фронте.

Он добыл кинокадры, рассказывающие о боях под Ростовом, Туапсе.

И. Гутман и Ю. Монгловский работали в киногруппе режиссера-оператора Р. Гикова. Кинокадры, снятые Ю. Монгловским, отличались большим разнообразием, ему прекрасно удавались пейзажи, показывающие обстановку, где происходили боевые действия, участником которых он был. Многие его съемки органически вошли в фильм «Орловская битва». Запомнились эпизоды лесного боя и сражений на подступах к Брянску.

Илья Гутман снял ряд боевых эпизодов: высадку десанта морской пехоты на вражеской территории, атаку кавалерии через водный рубеж, танковую атаку.

Фронтовые кинооператоры, попавшие на фронт прямо из ГИКа, сняли свои дипломные работы непосредственно на поле боя.

Поражение гитлеровского вермахта под Курском и Орлом открывало для Красной Армии перспективы широких наступательных операций на фронте от Великих Лук до Азовского моря и массового изгнания немецко-фашистских оккупантов с родной земли. Началось освобождение Донбасса и Левобережной Украины.

Отступая, гитлеровцы оставляли за собой зоны «выжженной земли». Разрушенные города и села взывали о ненависти.

О борьбе за освобождение Левобережной Украины рассказал Александр Довженко в фильме «Битва за нашу Советскую Украину».

Работая над фильмом, А. Довженко был очень внимателен к кинооператорам. Он говорил: «...Снимайте... наших солдат. Покажите с экрана их труд на дорогах войны. Покажите женщин и стариков, вышедших сеять хлеб на поле, где вчера еще шла битва. Снимайте наших раненых и убитых. Ценой обильно пролитой крови достается нам победа, преступно молчать об этой дорогой, неоплатной цене. Вы снимаете для истории, и она должна знать правду. Неверно, что во фронтовой хронике вы снимаете только атаки, перебежки, артобстрелы и совсем не показываете окопную жизнь солдата. Покажите, наконец, генералов, не водящих пальцем по карте или глядящих в стереотрубы, а взволнованных, рассерженных, небритых, измученных. Именно таким кадрам поверит зритель, ибо он видит подлинных полководцев, а не плакаты, срисованные с них».

«После беседы с Александром Петровичем,— рассказывает оператор П. Касаткин,— я представил себе довольно ясно, какое место и значение будет иметь мой материал в картине. Но особенно помогло мне то, что я хорошо знал все предыдущие работы Довженко, очень любил их и ясно чувствовал стиль, а значит и требование режиссера».

Касаткин снимал в Партизанском крае. Его кадры: согнувшиеся женщины, тянущие борону, сеятель, разбрасывающий зерна из лукошка, снятые на фоне свинцового неба, череп в фашистской каске с оскаленными зубами — по своей композиции, ракурсам и тональности напоминали кадры из ранних довженковских фильмов.

С особой силой прозвучала в фильме тема народного горя и ненависти к врагу. В этом фильме Довженко смело использовал уже основательно забытый, синхронный репортаж с места событий.

Огромную роль в фильме сыграл текст, написанный самим А. Довженко.

«...Мысли, образы, чувства обрушиваются в зрительный зал с огромной силой,— писала газета «Литература и искусство» (23 октября 1943 г.).— Страсть и гнев молнией сверкают среди горького дыма пожаров, плач матерей прорезывает глухую канонаду смертельной битвы. Кадр за кадром падает в душу, острое, как штык, слово вонзается в сердце...

Так искусство делает свое дело: вот, говорит оно, святая цель, идите вперед и вперед, бейтесь до полного утоления мести, до окончательного вызволения родной земли».

Фильм «Битва за нашу Советскую Украину» (режиссеры Ю. Солнцева и Я. Авдеенко, художественный руководитель А. Довженко) снимали операторы: В. Афанасьев, К. Богдан, Н. Быков, Б. Вакар, М. Глидер, М. Гольбрих, И. Гольдштейн, И. Запорожский, М. Капкин, П. Касаткин, И. Кацман, И. Комаров, Ю. Кун, Г. Могилевский, В. Орлянкин, Б. Рогачевский, С. Семенов, В. Смородин, А. Софьин, С. Урусевский, А. Фролов, С. Шейнин, В. Фроленко, В. Штатланд. Они пришли на фронт с разных студий, но их объединяла одна цель — показать борьбу нашего народа за свободу и независимость Родины.

Фильм «Битва за нашу Советскую Украину» был первой серией дилогии А. Довженко, рассказывающей об освобождении Украины.

В 1943 году Всесоюзный Ленинский Коммунистический Союз Молодежи отмечал свое 25-летие. К этой дате Центральная студия хроники создала фильм «Комсомольцы». В нем воскрешались героические страницы истории

комсомола, начиная с первых дней его рождения. Картина напоминала о том, как комсомол стал активным помощником Коммунистической партии в укреплении Советской власти, в создании социалистической промышленности, в формировании нового человека. Война, ворвавшаяся на нашу землю, позвала молодежь на защиту Родины. А те, кто остался в тылу, удвоили силы, чтобы работать за себя и за товарищей, ушедших на фронт.

Двадцатипятилетие комсомола страна отмечала выдающимися победами на всех фронтах. Красная Армия двигалась на запад, освобождая от врага родную землю. Впереди шла молодежь, комсомольцы — верные помощники партии. Фильм «Комсомольцы» (сценарий Д. Писаревского, текст Б. Горбатова) монтировали режиссеры С. Гуров, Л. Степанова. Снимали операторы А. и Е. Алексеевы, И. Аронс, Г. Амиров, Г. Асланов, А. Богоров, Г. Голубов, К. Кутуб-Заде, Д. Каспий, А. Лебедев, Н. Лыткин, Я. Местечкин, В. Микоша, Г. Островский, А. Погорелый, М. Пойченко, Б. Пумпянский, И. Сокольников, Я. Смирнов, С. Стояновский, В. Томберг, Е. Учитель, В. Цитрон, Б. Эйберг.

Фильм был широко показан в тылу и на фронте. Зрители увидели на экране героев-комсомольцев, отдавших свою жизнь за Родину — Героев Советского Союза Лизу Чайкину, Зою Космодемьянскую, Григория Кагамлыка, героев Краснодона и других.

«...Тот вдохновенный и волнующий образ комсомольца,— писала Маргарита Алигер на страницах газеты «Литература и искусство» (30 октября 1943 г.),— который явственно вырастает из документов жизни и борьбы, из всей жизненной правды, которая сконцентрирована в фильме, должен заставить каждого художника задуматься над тем, сказало ли наше искусство о нем свое полновесное слово. Мы привыкли к тому, что после совершенного подвига о нем начинают говорить, писать, слагать песни. Но ведь подвиг, ставший всенародно известным, сам уже по себе памятник тому, кто его совершил. И как ни благородна для искусства задача воспевания уже совершенного подвига, ведь это лег-

«СКЖ» (1943, № 61, два верхних фото). Освобождение Новороссийска.
«Советская Грузия» (1943, № 9). Левый фланг обороны Новороссийска.

че, чем почувствовать и рассказать и объяснить возможность совершения подвига, заложенную в обыкновенном рядовом советском человеке.

Из книг, фильмов, пьес мы хотим больше знать о них, уже обессмертивших свое имя, и о тех, кто еще не совершил подвига, но в любую минуту готов совершить его. Это трудная огромная задача для искусства. Она открывает перед художником неограниченные перспективы, надо только пристально вглядываться в нашу молодежь, больше верить в нее, она дала для этого достаточно много бессмертных оснований».

Усилиями Коммунистической партии и всего советского народа значительно возросла к 1943 году техническая вооруженность Красной Армии. Большую роль в переоснащении наших войск сыграл Урал, прозванный народом «арсеналом страны».

Куйбышевская и Свердловская киностудии хроники посвятили Уралу полнометражную картину «Урал кует победу». Фильм напоминал о том, что в годы первых пятилеток здесь была создана вторая угольная и металлургическая база нашей страны. Как в сказке, возникли здесь заводы-гиганты, заводы-богатыри.

Златоуст, Челябинск, Нижний Тагил, Свердловск, другие большие и малые города стали центрами, где создается мощное, самое современное оружие. Эвакуированные с Украины и западных областей России заводы заново родились на уральских просторах.

Фильм рассказывал о людях Урала — рабочих, конструкторах, ученых, молодежи, ветеранах труда, снова пришедших в цеха заводов, чтобы ковать оружие победы.

Мощным потоком идет на фронт оружие, а оттуда для переплавки отправляются составы, груженные остатками фашистских танков, орудий, самолетов, чтобы, побывав в руках уральских рабочих, в новом качестве вернуться на фронт.

После выхода на экраны фильмов «Сталинград», «Орловская битва», «Комсомольцы», «Битва за нашу Советскую Украину» и ряда тематических журналов, рассказывающих об огромных успехах наших войск на фронтах Великой Отечественной войны, работа фронтовых кинооператоров стала широко обсуждаться в прессе.

Газета «Правда» (17 октября 1943 г.) опубликовала статью «Кинодокументы о войне». Приводим выдержки из этой статьи: «Кинорепортеры — активные участники войны. Они идут вместе с передовыми частями. Киноглаз их аппарата внимательно и зорко изучает все происходящее, фиксируя на ленте важнейшие события войны. Сложна работа кинооператора! От него требуется высокое мастерство съемки, оперативность, знание военного дела, личная храбрость. Когда оператор овладевает всеми этими качествами, он создает жизненный правдивый документальный кинофильм, который и рассказывает, и учит, и вдохновляет. Вот тогда и создается подлинная кинолетопись войны, которую с интересом смотрят современники и будут смотреть потомки...

...Вся наша страна живет войной, интересами фронта. Естественно, что и от нашего киноискусства зритель требует такого рассказа о великих битвах, происходящих на фронтах Отечественной войны, который был бы достоин этих событий.

Зритель хочет унести из кинозала живое дыхание победных боев за освобождение советской земли. Он хочет знать, как наши герои борются, трудятся, сражаются за свободу и независимость нашей Родины, как они побеждают. Он будет благодарен нашим киноработникам — современным летописцам войны, которые поведают ему правду о войне. В дни Великой Отечественной войны боевая деятельность фронтового кинооператора почетна и ответственна, как никогда».

Внимание и высокая оценка общественности, несомненный интерес народа к их работе вдохновляли фронтовых кинооператоров. В ближайшие месяцы они засняли крупнейшие события 1943 года — форсирование Днепра и освобождение столицы Украины города Киева, высадку десанта на Керченский полуостров, взятие Гомеля.

Страна уверенно шла к окончательному разгрому гитлеровских захватчиков.

(*Продолжение следует*)

Задачи и перспективы развития советской науки о кино

Интервью директора Научно-исследовательского института теории и истории кино Госкино СССР В. Баскакова корреспонденту «ИК»

— Владимир Евтихианович, возглавляемый вами институт создан сравнительно недавно в связи с необходимостью дальнейшего развития и совершенствования как кинематографа, так и марксистской науки о кино. Какие цели и задачи, стоящие перед коллективом института в свете решений ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и «О литературно-художественной критике», представляются вам первостепенными, наиболее важными?

— В Постановлениях нашей партии, в выступлениях Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева ярко и впечатляюще определены задачи художественной культуры в период развернутого строительства коммунизма, обобщены реальные процессы развития всех видов искусства и, в частности, кинематографа. И вполне естественно поэтому, что перед всем фронтом теории и критики кино стоят сейчас большие и сложные задачи, связанные с изучением кинематографических процессов, борьбы идеологий на экране — буржуазной и коммунистической, проблем освещения истории советского кино и методологии его изучения.

Институт теории и истории кино, как это и предусмотрено соответствующим решением, является головным научным учреждением, которое должно координировать и разрабатывать основные теоретические вопросы киноискусства, обобщать опыт многонационального искусства, исследовать методологические проблемы марксистской кинокритики, вопросы партийности и народности киноискусства социалистического реализма.

В сентябре 1974 года состоялся торжественный пленум Союза советских писателей, посвященный 40-летию исторического первого съезда писателей. На этом пленуме не раз говорилось о таких важных для нашего искусства понятиях, как принципы партийности и народности, метод социалистического реализма. Конечно, не только писатели, но и деятели кино, обращаясь к пройденному за несколько десятилетий пути, как бы выверяют свое творчество по тем методологическим основам, которые были заложены в 20—30-е годы.

Между прочим, тогда же на экраны страны вышел «Чапаев» братьев Васильевых. Это важное событие для истории и, если хотите, для теории кино, поскольку в этом произведении особенно наглядно воплотились основные принципы партийности и народности искусства. Именно поэтому фильм сыграл такую важную роль в нравственном воспитании поколения, которое приняло на себя главную тяжесть войны с фашизмом.

За два года, прошедшие после выхода в свет Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», кинокритика и теория кино значительно окрепли, стали содержательнее, взыскательнее, глубже. На страницах кинематографических журналов прошел ряд дискуссий по актуальным проблемам современного кино. В Госкино СССР, Союзе кинематографистов СССР и на киностудиях состоялись полезные обсуждения фильмов, созданных за последние два года. Вышли в свет книги, важные для развития нашего искусства, и среди них выпущенный издательством «Искусство» первый том собрания сочинений Вс. Пудовкина, в статьях которого, как и в работах С. Эйзенштейна и А. Довженко, заложены основы кино социалистического реализма.

Но, разумеется, впереди непочатый край работы. Важно поддерживать фильмы, развивающие лучшие традиции советского кино, фильмы, новаторские по содержанию и форме, и осмысливать причины неудач, издержек, отступлений от уже завоеванных рубежей.

Кино в условиях строительства коммунизма — большая идеологическая сила. Зада-

ча нашего института заключается в максимально полном использовании этого оружия партии. Мы должны глубоко, с марксистско-ленинских позиций изучать кинематографический процесс во всех его проявлениях, а затем помогать его совершенствованию.

— Расскажите, пожалуйста, о структуре института.

— В составе института отделы марксистско-ленинской эстетики и теории, советского кино, зарубежного кино (с секторами кино социалистических стран и капиталистических стран), отдел социологии, сектор информации. В институте организуется библиографическая и фильмографическая служба, налаживается издательская деятельность.

— Сколько человек будет работать в институте?

— 200 человек, в том числе 120 научных сотрудников, остальные — редакторский и вспомогательный состав. Напомню, что институт находится сейчас в стадии формирования.

— Сколько в составе института научных сотрудников со степенями?

— У нас 8 докторов наук, 35 кандидатов. Мы приняли много молодых научных работников — киноведов, филологов, философов.

— Будет ли при институте аспирантура?

— Да, мы надеемся набирать около десяти человек в дневную аспирантуру и столько же в заочную.

— Каковы функции библиографической службы и сектора информации?

— Институт уже выпустил библиографический справочник по теме: «70-е годы — кино, идеология, политика». Ведется работа над целым рядом других справочных изданий. Информационный сектор будет готовить рефераты важнейших статей и книг, вышедших за рубежом.

— Каковы основные направления научной деятельности института?

— Весь наш коллектив, совместно с Союзом кинематографистов СССР провел большую работу по подготовке первой международной конференции на тему «Киноэкран и идеологическая борьба». В работе конференции приняли участие ведущие киноведы и кинокритики Советского Союза и социалистических стран.

Вступительное слово на конференции сделал Председатель Госкино СССР Ф. Ермаш. Доклады, которые были прочитаны на конференции — Р. Юренева, А. Караганова, С. Юткевича, Е. Громова, С. Дробашенко, М. Зака, Ю. Ханютина, М. Кузнецова и других, — станут основой книги, посвященной актуальным проблемам идеологической борьбы в мировом киноискусстве.

Почему в качестве первой серьезной акции института мы выбрали именно эту тему, именно это комплексное исследование? Дело в том, что сегодня очень важно определить место кино в системе тех процессов, которые происходят в мире. В результате последовательной и целеустремленной внешней политики советского государства и других социалистических стран происходят важные позитивные сдвиги в международных отношениях, преодолеваются последствия холодной войны. Все с большей полнотой осуществляется ленинская политика мирного сосуществования. Но вместе с тем, на фоне этих позитивных перемен существенное значение приобретают факторы идеологической борьбы, ибо мирное существование не снимает главного противоречия современной эпохи — противоречия между социализмом и капитализмом. Естественно, что в борьбе идей немаловажное место принадлежит кинематографу, который активно влияет на сердца и умы миллионов зрителей.

В этих условиях особенно важна позиция, занимаемая социалистическим киноискусством: мы обязаны создавать произведения, отражающие коммунистические идеалы, вступающие в острую борьбу с мелкобуржуазными частнособственническими наслоениями в сознании людей, раскрывающие историческое значение рождения нового человека, отстаивающие социалистический образ жизни и мышления советского народа. Именно в этом главный смысл и значение лучших произведений социалистического киноискусства. Именно такие фильмы формируют у людей марксистско-ленинское мировоззрение, всту-

пают в острую идейную борьбу с чуждыми нам идеологическими влияниями.

Мы не можем забывать, что буржуазия и ее идеологи широко используют экран в своих целях, стремясь привить массовой аудитории в различных районах планеты мифы о процветании капитализма или при помощи сложного камуфляжа отвлечь массовое сознание от реальных процессов, происходящих сегодня в мире. С этой целью используются самые тонкие, самые сложные средства — левоэкстремистские лозунги, псевдореволюционность, буржуазность, маскирующаяся тогой антибуржуазности. Все это надо видеть, понимать, оценивать.

Кинематограф тонко и чутко отражает процессы, происходящие в социальной сфере. Так, например, на материале кино можно отчетливо проследить сращивание традиционных буржуазных мифов с новыми, левоэкстремистскими. Одна из основных целей такой стратегии состоит в том, чтобы скрыть истинную социальную роль буржуазного искусства, осознание которой приводит все большее число художников к разрыву с господствующей культурой.

Этим сложным животрепещущим проблемам и была посвящена конференция «Киноэкран и идеологическая борьба».

Для всей нашей киноведческой науки, для ее дальнейшего развития сейчас особенно необходимо глубоко разработать вопросы методологии, метода искусства социалистического реализма. Здесь еще много белых пятен, которые необходимо заполнить. Очень хорошо, что журнал «ИК» в последнее время проявляет активный интерес к принципам изучения советского кино 20—30-х годов и освещения зарубежного кинематографа. Это важно, ибо только совместные усилия ученых, кинематографической общественности и печати позволят решить методологические вопросы. Наш институт предполагает в 1975 году провести комплексное исследование на тему: «Кинематографический процесс и проблемы социалистического реализма».

Известно, что современность немыслимо изучать без знания истории. Мы сейчас развертываем подготовительную работу для написания марксистско-ленинской истории зарубежного кино. Задача эта сложнейшая. У нас выходит немало книг по частным аспектам истории мирового кино, монографий о творчестве отдельных мастеров.

Мы поставили перед собой задачу создания комплексной истории мирового кино, чтобы показать становление прогрессивного искусства Запада, борьбу гуманистических и антигуманистических тенденций, плодотворное влияние советского кинематографа на процессы развития мирового кино.

Конечно же, новая история не может обойти вниманием и киноискусство развивающихся стран.

— Когда предполагается подготовить этот труд?

— Сейчас еще рано говорить о сроках. Предстоит большая организационная, библиографическая работа, ведь мы до сих пор даже как следует не знаем, что сделано в этой области, что написано!

Все же главный вопрос, который мы должны решить — это вопрос точных методологических принципов построения такого исследования. И здесь, повторяю, велика роль журнала «ИК» как организатора нынешней дискуссии о методологии.

— А как обстоит дело с исследованиями в области советского кино?

— История советского кино занимает главное место в работе института. К слову сказать, наши идейные противники используют и этот плацдарм. Одни деятели советского кино противопоставляются другим. Нередко используется прием замалчивания. Так, например, в большинстве западных историй кино, словарей, исследований замалчивается звуковой период истории нашего кино. Более того, замалчиваются или трактуются превратно те явления западного кинематографа, которые в определенной степени испытали на себе воздействие традиций революционного искусства. Это и итальянский неореализм, и фильмы американского критического реализма 30-х годов, и французское кино Народного фронта, и ряд других сходных тенденций.

Советское киноведение провело большую работу по изданию «Истории советского кино», собраний сочинений Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина. Это огромное историко-теоретическое богатство.

Наш институт, продолжая эту работу, будет готовить избранные сочинения Л. Кулешова, И. Пырьева, М. Ромма. Их наследие представляется весьма интересным для разработки истории и теории кино, ибо в творчестве этих художников отражен путь, пройденный советским киноискусством за большой исторический период.

— Продолжается ли работа над «Историей советского кино»?

— Четвертый том «Истории», который мы готовили вместе с Институтом истории искусства, уже сдан в производство.

Мы приступили к созданию монографии «Кино последнего десятилетия». Этот труд явится как бы завершением четырехтомной «Истории».

Для нас сейчас важно выявить своеобразие советской кинематографической школы, феномена советского кино. Даже в лучших исследованиях последних лет недостаточно подчеркивался вклад нашего кинематографа в мировую культуру.

Другая важная проблема — разработка комплекса труднейших вопросов, связанных с советской режиссерской школой, школой операторского мастерства, актерской школой, изобразительным решением фильма и т. д. Мы хотели бы в дальнейшем создать серьезный научный труд, охватывающий эти вопросы и существенно дополняющий исторические исследования, в которых этим специальным темам уделяется недостаточное внимание.

Группа ученых нашего института готовит сборник «Мастера советского кино о социалистическом реализме». Такая книга будет создана у нас впервые.

Вы, наверное, заметили, что я все время говорю о групповых, коллективных исследованиях. Это, действительно, основная форма деятельности института, ибо только так можно добиться реальных результатов, серьезного вклада в киноведческие исследования.

Это, конечно, не значит, что в институте не ведутся индивидуальные исследования. Ведущие научные работники продолжают готовить личные труды. Так, например, Р. Н. Юренев завершает большое исследование о творчестве С. М. Эйзенштейна. Это будет первое в нашей киноведческой литературе марксистское исследование, освещающее вклад великого кинематографиста в мировую культуру. С. И. Юткевич готовит работу по проблемам современного зарубежного кино.

— Владимир Евтихианович, несколько слов о ваших творческих планах...

— Я сейчас готовлю статью, связанную с «новыми теориями» кино на Западе, точнее говоря, с попытками некоторых исследователей «левого» толка за рубежом создать «новую теорию» кино буквально на голом месте, отбросив все уже сделанное, как целиком принадлежащее буржуазной культуре. Эти попытки наивны, ибо теория кино в основе своей уже создана, и задача заключается в ее совершенствовании.

— А как обстоит дело с изучением проблемы «кино и зритель»?

— Мы ни в коем случае не упускаем из виду эту важную тему. Без нее невозможно решение вопроса о комплексном исследовании кинематографа. Кино не может существовать без массовой зрительской аудитории. Несмотря на бурное развитие телевидения, посещаемость кинотеатров в нашей стране не упала: в среднем более 19 посещений в год.

Кроме того, за годы Советской власти создался некий феномен — советский зритель, который чутко воспринимает произведения киноискусства, тонко и точно их оценивает.

В нашем институте работает большая группа социологов — экономистов, киноведов, работников проката, которые посвятили себя изучению этой проблемы.

Исследования, уже проведенные НИКФИ, ВГИКом, Союзом кинематографистов, накопили определенный полезный материал. Мы знаем сегодня, что наш зритель наиболее положительно оценивает произведения гуманистического звучания, яркой художественной формы. В основном у нас нет резкого рас-

хождения в оценках между массовым зрителем и критикой. Вопреки общему мнению, что зрителей в кино привлекает прежде всего детективный сюжет, огромные аудитории собирали такие разные фильмы, как «Председатель», «Война и мир», «Обыкновенный фашизм», «У озера», «Освобождение», «А зори здесь тихие...», «Калина красная»...

— Здесь, пожалуй, сделано еще очень мало?

— Да, социология — самый неразработанный участок исследований. Мы в большом долгу перед кинематографом; и не только мы, но и наша киноведческая печать, наша критика. По большей части произведения киноискусства рассматриваются вне связи с той аудиторией, к которой они обращены. Нет работ, посвященных механизму воздействия фильма на зрителя. Нет такого исследования даже по фильму «Чапаев», который прямотаки перепахал зрительское сознание в тридцатые и последующие годы.

— Над какими конкретными темами будут работать социологи института?

— Сотрудники отдела социологии разрабатывают несколько проблем: «Кино и дети» совместно со студией имени М. Горького на материале ряда областей. В областях нечерноземной зоны России проводится исследование «Кино и сельский зритель». В городе Тольятти проводится изучение восприятия фильмов молодым рабочим зрителем. Все это групповые комплексные исследования, проводимые социологическими бригадами, в состав которых входят социологи, киноведы, специалисты по кинопрокату и т. д. Большую помощь оказывают нам партийные и советские органы, работники кинофикации.

— Вы проводите исследования с помощью анкетирования?

— Анкетирование — нужный и важный способ исследования. Но он недостаточен, односторонен. Наш зритель — это активный зритель. Он хочет участвовать в выражении своего мнения. Поэтому мы проводим многочисленные конференции, обсуждения. Мы также учитываем мнение местной и центральной прессы. Естественно, результаты исследований мы намереваемся публиковать.

— Расскажите об издательской деятельности института.

— Наша издательская деятельность, которую мы будем осуществлять, пойдет в основном двумя путями. Это внутренние издания «Трудов» института, разного рода информационно-библиографических сборников, о чем уже была речь, и это, с другой стороны, монографии и сборники, выпускаемые в издательствах, прежде всего, в издательстве «Искусство», с которым мы уже наладили деловые связи.

Институт будет выпускать ежегодник «Кино и время», мы подготовим сборник по материалам конференции «Киноэкран и идеологическая борьба» и ряд других сборников.

— Каковы формы сотрудничества Института кино с другими исследовательскими учреждениями, как в нашей стране, так и за рубежом?

— Мы наладили связи с искусствоведческими институтами Ленинграда, Киева, Ташкента. С 1975 года начинаем проводить совместные конференции. Наш институт, как головной в области киноведческих исследований, будет постоянно оказывать помощь учреждениям и исследователям, занимающимся изучением кинематографа.

Что касается зарубежных связей, то здесь мы ориентируемся на совместную работу прежде всего с институтами социалистических стран. Первая же наша конференция прошла при активном участии коллег из Польши, ГДР, Венгрии, Болгарии...

Представители нашего института ездили и в ряд капиталистических стран, мы договорились о сотрудничестве с институтами США, Италии, Швеции, Мексики...

Мы будем обмениваться с зарубежными коллегами литературой и в будущем практиковать взаимную стажировку специалистов.

— Помимо научной деятельности институт, видимо, будет активно участвовать и в повседневной кинематографической жизни?

— Безусловно. Здесь у нас очень обширные планы. Мы уже участвовали в проведении дискуссии на III Ташкентском фестивале стран Азии и Африки, помогли Союзу кине-

матографистов в подготовке конференции по творчеству А. П. Довженко. Намечено проведение еще целого ряда конференций.

Сотрудники института регулярно встречаются с зарубежными деятелями кино: уже прошли такие встречи с кинематографистами Италии, Аргентины, Румынии. Обсуждались новые советские фильмы.

Расскажу еще об одной нашей акции ближайшего будущего: мы предполагаем провести встречу с режиссерами разных поколений, чтобы выяснить их взгляды на теорию и критику. Словом, наш институт хочет быть в центре живого кинематографического процесса.

— Какие трудности стоят сейчас перед институтом?

— Это, конечно, трудности организационного периода. Но, пожалуй, более важно сказать вот о чем: мы ощущаем острую нехватку специалистов по целому ряду разделов: по актерскому и режиссерскому мастерству, например, по существу, нет специалистов, серьезно знающих кинематограф ряда стран и даже континентов (Латинская Америка, Африка, арабские страны и т. д.). Гораздо больше должно быть исследователей, специализирующихся в изучении киноискусства социалистических стран. Наша задача поэтому заключается в воспитании исследователей по всем этим проблемам.

— В заключение, Владимир Евтихианович, расскажите, пожалуйста, о перспективах развития института.

— Дел у нас, как вы понимаете, непочатый край. Это и воспитание научных кадров, и изучение многих неосвоенных плацдармов киноведческой науки, и участие в живом кинопроцессе. Перед нами море фильмов и море проблем, которые мы можем решить только при помощи нашей кинопечати и киноведов из союзных республик.

Советская наука о кино, как и сама кинематография, находится в движении, развитии, в поиске наиболее актуальных тем и предметов для исследования. Мы должны осмысливать и обобщать опыт советского кино вместе с режиссерами, писателями, критиками, философами, социологами на широком социальном и классовом фоне.

Революция, гражданская война, строительство социализма, Великая Отечественная война и крушение фашизма, упрочение морально-политического единства советского общества в период развернутого строительства коммунизма в нашей стране, плодотворное осуществление Программы мира, выдвинутой XXIV съездом КПСС, наконец, формирование нового духовного облика советского человека — все эти процессы были и остаются в центре внимания нашего киноискусства и, следовательно, должны быть главным объектом широких полнокровных исследований советских теоретиков и историков кино.

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» обязывает нас с полной отдачей сил способствовать повышению художественного уровня фильмов и эстетических вкусов зрителя.

— Спасибо за беседу.

Вячеслав Беляков

«Оружия любимейшего род...»

Несколько штрихов к портрету А. Медведкина

Направление главного удара

Представьте на минуту такой кадр: респектабельный джентльмен от чего-то в ужасе шарахается, растопырены пятерни, в вытаращенных глазах студнем застыл страх... Наезд на эти глаза, на этот ужас... А за кадром — спокойный копеляновский баритон: «Мир — это катастрофа»... Парадокс? Да, парадокс...

Кадра такого я на экране не видел. Но легко себе представил, когда мне его описал Александр Иванович. Он любит и постоянно выискивает парадоксы. А в них — ожогом — суть явлений. Ведь, действительно, для кого-то война — благо.

Только названия* «Разум против безумия» (1960), «Закон подлости» (1962), «Дружба со взломом» (1965), «Тень ефрейтора» (1967), «Склероз совести» (1968), «Ночь над Китаем» (1971), «Тревожная хроника» (1972)...

Только названия. Они будоражат, взывают... Сразу же настраивают ваше воображение на определенный лад, может быть, кого-то пробуждают от спячки. Стихия парадокса, лезвие мысли неспокойной, дерзкой. Ты еще не уселся в кресле кинотеатра, а в тебе уже клокочет вопрос: чей разум и чье безумие?

Неужели возможен в мире такой закон — «закон подлости»?

Ты догадываешься, что это — игра слов. Но интерес твой не угасает. Сатира — всегда в каком-то смысле игра. Но с заведомо опасными, огненными, взрывчатыми явлениями общественной жизни.

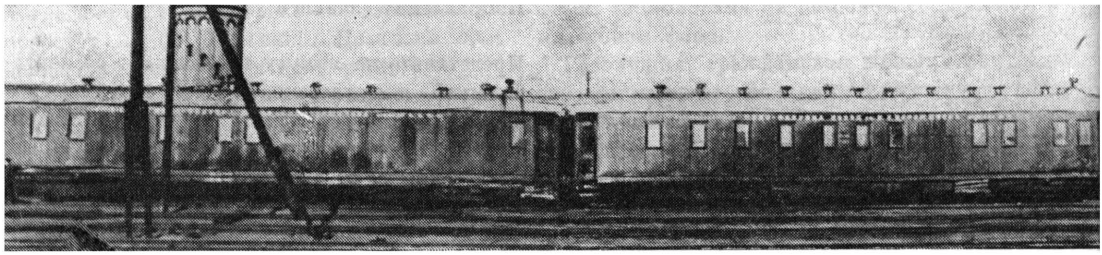
Ты понимаешь, что слово «дружба» в кавычках — не слово даже, скорее призрак слова; да еще если оно стоит в обнимку «со взломом».

И «тень» — никакого другого, а печально известного «ефрейтора» с «девичьей фамилией» — Шигельгрубер. Не спутаешь такого. Тревожна наша память, бдительна...

А совесть? И старческий недуг — склероз. Чья совесть? Какая стадия болезни?

---

* Творчество Медведкина-сатирика — явление многогранное. В этой статье не рассматриваются его художественные кинокомедии «Счастье», «Чудесница», «Беспокойная весна», потому что это особый, большой разговор.



Речь о Китае: там (с болью!) — ночь.

Речь о хронике: с тревогой...

И никакой словесной эквилибристики. Мысль о ней даже не приходит в голову. В скупых словах всегда поиск разности потенциалов — той, что высекает зрительский интерес. Да и заглавие каждого фильма, догадываешься, выстрадано, продумано до тонкости. Как и весь фильм. По заглавию можно уже судить об индивидуальности, самобытности мышления автора.

Это Медведкин.

И потому, внешне тематически разнящиеся, эти документальные кинопамфлеты словно перекликаются друг с другом, собираются воедино, чтобы вступить в теснейшую кровнородственную связь. Ведь темы не подхвачены где-то на лету. Они д о б ы т ы в долговременном процессе напряженнейшей мыслительной работы кинопублициста. Медведкин любит парадоксы. И любит размышлять над ними, ища в них отгадку реальных парадоксов действительности...

«Творчество,— писал А. Твардовский,— немыслимо без некоей г е н е р а л ь н о й д у м ы, одержимости каким-то чувством, задачей, поиском».

У Медведкина е с т ь своя «генеральная дума», лежащая в русле задач всего нашего киноискусства, авторитет которого и сила оплодотворены идеями борьбы за коммунистическое переустройство мира. Потому-то он и одержим, потому-то ревностно, по-рыцарски вот уже несколько десятилетий служит политической киносатире. Он знает, какому цвету времени присягнул на верность еще в двадцатые годы, будучи политическим работником кавалерийского полка Первой Конной армии. Знает, и не сходит с линии огня, как бы трудно порой ему ни приходилось...

В народе говорят, дело, которое выбираем мы, одновременно выбирает и нас.

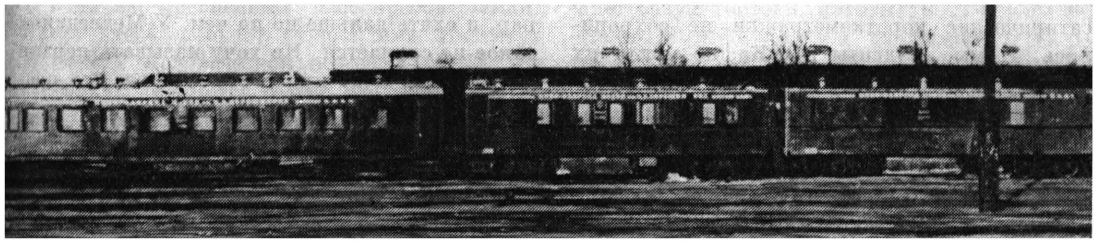
—... Вкус к сатире вырабатывался у меня в живой практике политической работы в армии. В годы гражданской войны, в битвах с классовым врагом. Мы откликались на злобу дня. Пробовали разное, например, сатирические импровизации... «собрания лошадей»... Шли эмпирически. Но как физики, в своих опытах уже видели результаты наших усилий...

Именно тогда я понял, что нет для меня более действенного и ценного оружия в идейной схватке с врагом, чем сатира... Кино пришло позже... Опыта не было никакого. Да и появился я в кино, усвоив не столько дух таких фильмов, как «Броненосец «Потемкин» или пудовкинской «Матери», сколько бессмыслицу всяких «Танек-трактирщиц» и других уродцев со знаменитыми артистами той поры... Я понимал, что нужно что-то изменить в мещанском иллюзионе, вытеснить слащавые картины с экрана, ну и по молодости лет бросился на них в кавалерийскую атаку...

Появились сатирические короткометражки «Полешко», «Держи вора», «Фрукты-овощи» («Картошка»)... Появилась наша декларация. Мы ставили задачей вооружить советский кинематограф новым активно-политическим жанром сатиры, короткой басни, притчи, лубка, злым по языку, отвечающим на самые злободневные вопросы жизни...

(*Из беседы с А. И. Медведкиным*)

Гёте говорит: «Собаки лают — значит мы едем». О лае. Был он поначалу, да еще какой. Можно вспомнить скандальную дискуссию в АРКе, когда некоторые оппоненты — Н. Ру-



Кинопоезд «Союзкинохроника». Его вагоны были оборудованы под кинолабораторию, просмотровый зал, монтажные, общежитие для сотрудников, столовую, гараж...

синов, В. Блюм, В. Шукайло — чуть ли не подводили теоретическую базу под политические обвинения Медведкина, шумно утверждая, что сатира вообще не имеет шансов на признание у победившего пролетариата. За Медведкина и за сатиру вступился А. В. Луначарский.

30-е годы. Еще совсем живая история. Маршруты агитационного кинопоезда «Союзкинохроники» пролегали по главным магистралям первой пятилетки. Велась разведка новых жанров.

«Создавая качественно новый вид кинематографа, коллектив поезда отрабатывал свой острый стиль работы, свои методы и жанры, обеспечивающие высокую действенность каждого рейса. В потоке непрерывных творческих поисков зарождались такие жанры:

Фильм-докладчик, смело разоблачающий виновников прорыва и противопоставляющий развалу работы опыт лучших участков.

Фельетон. Памфлет. Сатирические сюжеты. Сатирические мультипликационные комедии-минутки.

Киногазета-киножурнал на экране, предвосхитивший жанр «Фитиля» за много лет до его рождения.

Фильм — социалистический счет, и фильм — вызов на социалистическое соревнование от имени лучших ударников и лучших коллективов.

Фильм — открытое письмо (обвинительный акт, коллективный протест, рекламация бракоделам и т. п.), вчиняющий иск за бракодельство, недобросовестную работу и так далее.

...За первый год работы кинопоезд выпустил 72 таких короткометражных фильма*.

Я процитировал так подробно это перечисление жанров не без оглядки на сегодняшнее документальное и научно-популярное кино, которому, на мой взгляд, как раз и недостает интереса к поиску новых форм и жанров публицистики.

Понятна мне и грусть Александра Ивановича, заметившего как-то: «Если бы можно было вернуться в 30-е годы... Где-то на перегоне я нагнал бы свой агитационный кинопоезд и снова рванул с ним по самым трудным объектам теперь уже девятой пятилетки»**. И уж, конечно, отрадно сознавать, что где-то в местечке Безансон близ Парижа очень пригодился опыт киносатирика Медведкина молодым кинематографистам, которые, как и многие другие группы в разных странах, взяли его на вооружение, чтобы осуществлять настоящий боевой кинематограф, и назвали себя почетным и трепетным именем — группа «Медведкино». К сожалению, к этому явно прогрессивному направлению иногда пытались примкнуть элементы левацкого толка, которые бросают тень на метод революционного кинопоезда.

«Медведкино». Для многих из нас началось

* «Из истории кино. Материалы и документы». Вып. 9, стр. 56.

** «Не отставай от кинопоезда».— «Литературная газета», 1972, № 40.

оно не в те тридцатые годы. К сожалению, сатирические короткометражки не сохранились. И мы, студенты ВГИКа, не могли их посмотреть. Но мы не упускали случая посмотреть выходившие на экран новые документальные публицистические полотна Медведкина. Не было еще термина «Медведкино». Но в каждой его новой работе билось пламенное сердце «Медведкино». В моей душе эти фильмы оставили след. Мне легко к ним вернуться, может быть, в чем-то перепроверить себя...

Зачин — фасад картины

— Если взял в руки кинокамеру, не снимай всякой чепухи. Документальное кино — волшебное оружие и главное его качество — возможность нападать. Не фиксировать, не констатировать, не выжидать, не обороняться, боже упаси, суесловить, а именно н а п а д а т ь! Находить у нашего идейного противника трещины и бить по ним...

(*Из беседы с А. И. Медведкиным*)

К кому и с чем обращается Медведкин-публицист? И к а к обращается? Слуху многое могут сказать уже первые ноты симфонии. В кино то же. Первые кадры, первые слова — камертон вещи. Бывает, правда, что иной документалист тут же выпустит весь пар, и ехать дальше не на чем. У Медведкина такое не случается. Не хочу называть первые эпизоды его лент прологами. Скорее это просто з а ч и н ы разговора, попытка установить со зрителем контакт, приблизить к своим думам и вместе с ним взять разгон на большой и трудный разговор. Многое могут сказать его, медведкинские, зачины...

«Закон подлости»

Э к р а н. Крупно — африканский малыш. Крупно — плачущий ребенок. Спящий. С соской...

Крупно, крупно, крупно до боли. Нагнетается вопрос. И тут — длинный план Нью-Йорка.

Снова дети. Спящие. Дети — и никого вокруг...

И — взрывом — портрет Патриса Лумумбы. Кадр — з а п а л!

С л о в о. «Когда этому человеку минет шестьдесят лет, мир станет еще удивительней. Дети пяти континентов оседлают XXI столетие. Они соскоблят с прекрасной планеты последнюю копоть социальной лжи, эгоизма и бесчеловечности. И снесут всю эту грязь

А. И. Медведкин в купе-кабинете начальника кинопоезда

в один из древнейших небоскребов Земли. Тогда здесь и будет открыт ими Институт Изучения Человеческой подлости...»

Дальше говорится о том, что, может быть, эти малыши, уже повзрослевшие, поднимут из могилы многих наших современников, чтобы пригвоздить их к позорному столбу истории, и что где-то между Иудой и Гитлером они обязательно поместят вдохновителей убийства Лумумбы... Сегодня же злой пощечиной им пусть прозвучит этот фильм...

Так фильм и звучал!

«Склероз совести»

Э к р а н. Фотографии. Крупно — лицо женщины. Мальчик на одной ноге — жертва бомбы. Плачущий ребенок. Человек на костылях. Глаза женщины. Горящий город. Распятие. Гитлер и Франко. Моше Даян. Штраус. Муссолини — 4-метровый план. Обезьяна — 1 метр. (Хватило для сравнения!) Глаза старика. Солдат. Офицер. Зверства на вьетнамской земле... Все укрупнено, подчеркнуто. Знакомые и незнакомые кадры. Мы часто встречаем на экране такой монтаж. Вернее — похожий монтаж. У Медведкина особое н а п р я ж е н и е м ы с л и в кадрах. Свой нерв. Своя задача. И как бы ни были страшны, бесчеловечны кадры хроники, им используемой, разговор он всегда начинает спокойно, раздумчиво...

С л о в о. «XX век насыщен удивительными потрясениями нравственных норм жизни человечества. Не выдержала испытания христианская цивилизация. Трудно перечислить злодеев, сменяющих друг друга у руля капиталистического мира...»

Там, где гримасничает Муссолини, слово — «Уже десятилетия погружается он (мир) в пучину морального одичания, когда совесть человека — как металл — подвергается испытаниям «на скручивание», «на излом», «на коррозию»...

«Совесть». А рядом с этим словом—«излом», «коррозия»... Мысль обостряется, и знакомые кинокадры освещаются новым светом... С о в е с т ь ... Памфлетист Медведкин накаляет разум зрителя, показывая на экране то, что мы с т р е в о г о й наблюдаем в реальности: год от года бесценный капитал — совесть,— накопленный столетиями, разрушается, истощается, девальвируется там, на Западе. Тревожные раздумья художника проникают в зрителя без видимых усилий со стороны художника, без резонерской назойливости. Многое значит тут и н т о н а ц и я, с какой произносятся слова обвинения.

А потом киномашина времени перенесет нас в начало века, «когда мир еще не знал многих кошмаров», и приводимая на экране хроника (демонстрация мод, моделей велосипедов и т. д.) вызовет у нас скорее улыбку, настроит нас на иронический лад, нежели возбудит беспокойство. Медведкин словно размягчает наше восприятие, как бы готовя почву для очередного парадокса. И этот парадокс не замедлит взорваться...

Зачин еще одного фильма

«Ночь над Китаем»

Э к р а н. Спокойный утренний пейзаж. Застыла в многовековом покое Великая китайская стена. Проходят караваны. Верблюды, погонщики. Скульптура на дороге. Укрупняются ее фрагменты. Воин. Сидящий лев. Слон. Будда. Традиционная китайская символика. Звуковым фоном — старинная народная китайская песня. Главное — по контрасту с названием — у т р е н н и й пейзаж. Мир. Автор в нем черпает слово и мысли. Не в войне, не в злобе, а — в м и р е. И потому оно спокойное, рассудительное.

С л о в о. «...На востоке, за русскими просторами, лежат земли Чжунго. Так всегда называли себя народы Китая. Уже пять тысяч лет назад древняя культура этой страны была значительным вкладом в развитие человеческого общества...

В сердцах русских людей веками жило уважение к нашему соседу, а дружба наших народов скреплена кровью. Тысячи китайских добровольцев пали в боях за Советскую власть в девятнадцатом году. Тысячи советских людей сложили головы в сорок пятом году,

освобождая Китай от японских оккупантов...

Соседи всегда останутся соседями, и сколько бы ни загоралось над землей утренних зорь, и дети, и внуки, и правнуки наши всегда будут искать путей к дружбе с народами Китая...»

Камера, пока произносится этот текст, вчитывается в надпись, сделанную на памятнике красноармейцам китайского батальона интернационального полка, погибшим возле станицы Морозовская... Убедительный документ, священная память. А камера уже вглядывается в утренний пейзаж. Но не радует он автора ленты... «Почему же сердцу становится так тревожно, когда сегодня идет разговор о Китае? Пусть на этот трудный вопрос попытается ответить наш фильм, выступающий в защиту китайского народа от его злых недругов — маоистов!»

Этот трудный вопрос Медведкин обращает к зрителю и, прежде всего, к себе самому. И отвечает на него со всей откровенностью и прямотой, утверждая, что маоизм ведет китайский народ к непоправимой трагедии.

Таковы несколько зачинов Медведкина. Что они привносят в портрет мастера?

Ну, во-первых, мы понимаем, что доминирует в его творчестве мотив благородной тревоги. Медведкин вновь и вновь просит слова, просматривает сотни километров кинодокументов, чтобы отыскать среди них самые красноречивые и поднять вопросы самые важные, самые животрепещущие.

Во-вторых, ощущение глобальности затронутых проблем.

В-третьих, его умение подобрать самое доходчивое слово, вводящее зрителя в русло «генеральных» дум художника.

Наконец, фильмы его свидетельствуют о том, что, обращаясь к человеку в зрительном зале, Медведкин несет веру в здравый разум человечества. Эта вера — питательная среда его художнической страстности и боеспособности.

Названные ленты и сегодня идут на экране. Они живучи, волнующи. Размышляя над ними, начинаешь постигать метод художника, идущего, как сказал поэт, «от горизонта одиночки к горизонту всех людей». Начинаешь понимать и принципы решений его публицистических лент. Фасады фильмов Медведкина строги и не суетливы. В эти здания хочется войти, а, войдя, начинаешь ощущать, что там есть какое-то глубинное напряжение, словно со стартовой площадки отрывается тяжелый космический корабль. Слишком значителен его груз. Слишком серьезны проблемы. Нельзя суетиться, спешить. Разгон берется постепенно, уверенно — полет будет долгим и трудным, он потребует от пассажиров-зрителей выдержки и непрестанной мыслительной работы.

Зачин — вопрос.

Потом, в нужном месте, в нужный момент появится на экране кадр — запал, кадр — детонатор, и фильм обнаружит всю силу своей взрывчатости.

Об одном таком кадре я уже сказал. Вот еще примеры: в фокусе авторской линзы в разных случаях оказываются Гитлер, шагающий вспять («Разум против безумия»), гипертрофированно огромный портрет Мао («Ночь над Китаем»), плакат с пожатием рук на вечную дружбу («Письмо к китайскому другу»), мать с ребенком на руках («Склероз совести»). Иногда детонатором становится и закадровая реплика, скажем, «это — война против самой природы» («Тревожная хроника»).

Подобное — как сигнал к атаке. Медведкин бросается на врага, и бой идет не ради славы.

Горючее фильмов — раздумье

Как бы ни были напряжены фильмы-памфлеты Медведкина, в основе их лежит размышление, движимое «врожденной человечностью» татантливого кинематографиста, ответственностью интернационалиста-гуманиста перед временем, в котором он живет.

Слагает Медведкин свои фильмы из явлений и фактов простых и доступных каждому. Его строительный материал: картины живой природы, стройки, памятники, демонстрации, манифестации, лица детей и лица солдат, парады военной техники, взрывы бомб, гиб-

нущие люди, биржи, золото, нищета... Кадры-факты, кадры-знаки. Документы, документы, документы...

— Даже самая обыденная, совершенно не экстраординарная, не сенсационная, а серая кинохроника может стать оружием в руках сатирика, если он понимает суть социального явления, корни его и знает, что он хочет сказать зрителю об этом явлении... Я ищу парадоксы не в материале, а в самой жизни капиталистического общества, в его прогрессирующем маразме...

(*Из беседы с А. И. Медведкиным*)

Кадры остаются нейтральными, если нет формирующего их размышления, если изображение безотносительно к Добру и Злу. Чтобы проступила неведомая до поры сила кадра, необходима страсть художника, боль публициста.

Медведкин обладает особым чутьем, помогающим ему расщеплять скрытую энергию кинодокумента, порой неоднократно уже использованного его коллегами. Вспоминаю фрагмент фильма «Разум против безумия», поразивший меня когда-то своей необыкновенной простотой и силой.

Некто пытался напялить на себя почетную шапочку магистра наук. Такую шапочку в свое время надевали на голову Ньютона, Тимирязева... А этот некто — матерый реваншист.

И сразу же возникло ощущение несовместимости освященного традицией символа разума и недоумка, мечтающего о новой войне. И тут Медведкин поставил рядом, осязаемо рядом, два кадра.

Фотография Хиросимы — за минуту до взрыва. Фотография Хиросимы — после взрыва. Между ними — шторка. И ничего больше.

Потом шел эпизод, рассказывающий также предельно кратко, о пасынках «свободного мира», у которых нет ни жилья, ни куска хлеба, ни распятия — помолиться, ни веревки — повеситься. Он говорил о прожорливо-

Отряд кинодокументалистов — сотрудников кинопоезда

сти военного бизнеса и о двух третях населения планеты, которое постоянно недоедает...

Медведкин-публицист.

Его беспокоит, что еще торжествует где-то сила хищнического разбоя. Его мучит, что кладбища еще заселяются не умершими, а убитыми. Его тревожит, что кто-то, зловещий, греет руки возле уранового костра. И он бросается в бой за р а з у м.

Сущность Медведкина-художника в том, что он боец. По сути, он никогда и не считал себя демобилизованным из Советской Армии — в прямом и переносном смысле этого слова. Политработник Первой Конной, участник боевых киногрупп в Великой Отечественной войне, солдат в кино — по нынешний день.

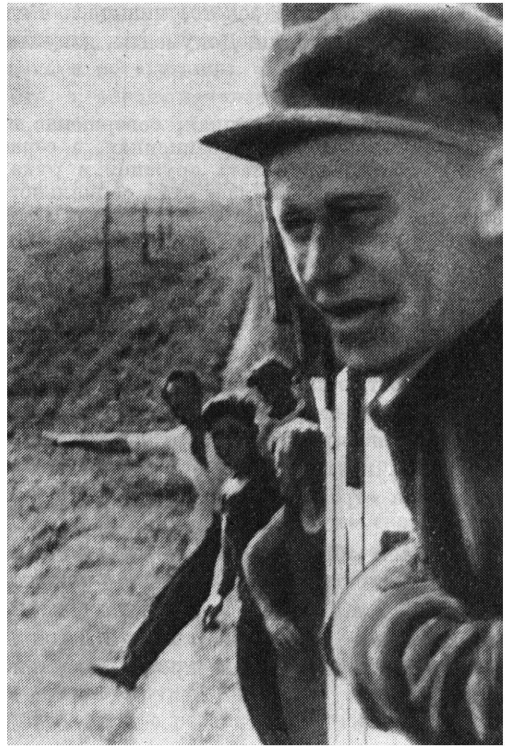
А мы знаем, что «в сердце настоящего солдата с любовью рядом ненависть живет»...

Сатира — поле бранное...

Публицистика — искусство действия. Сатира — ее бранное поле. Нацеливая свою сатиру на нашего классового противника, Медведкин неустанно ищет сильный, хваткий, поражающий образ. Оружием его становится гротеск, гипербола, метафора, претворенные в кинообраз. Если парадокс — то едкий, взрывчатый... Если мысль — то острейшая.

Вот он находит, как всегда, видимо, переворачивая тонны словесной руды, меткую фразу — «Война стала обжорой...» Метко. Но это еще абстракция. Как приблизить мысль к миллионам зрителей, вызвать их на соразмышление, сопереживание? Он ищет образ парадоксальный и ясный одновременно. «Безмятежное небо стало кромешным адом. Некуда было адресовать молитвы... Негде укрыться ангелам. Некого просить о пощаде»... И, наконец, он находит самые пронзительные, хватающие за душу слова. «Мама,— плакали дети,— бежим туда, где н е т н е б а! Но бежать было некуда...» Необыкновенной силы образ! А на экране в это время — серый дождь смертоносных бомб.

Это удар по звериной жестокости империализма — палача народов. Карающий образ, очевидна его нацеленность против эксплуататорских классов, для которых война — благо, а «мир — катастрофа».



Кинопоезд «Союзкинохроника» на маршрутах первой пятилетки

В картине «Закон подлости» Медведкин препарирует понятия и слова примелькавшиеся, взрывая их изнутри: «...Король Бельгии именовал себя: «Леопольд Второй, Владелец независимого государства Конго!..» Подумайте только,— обращается к нам режиссер, — владелец н е з а в и с и м о г о государства!?» И тут же он, обобщая этот факт, призывает зрителя к бдительности: «...Когда на экране возникнут перед вами богатейшие города мира, роскошные дворцы и храмы...— вспомните обворованную Африку, сырьевой придаток колониальных держав...»

Ирония, острая, неожиданная мысль про-

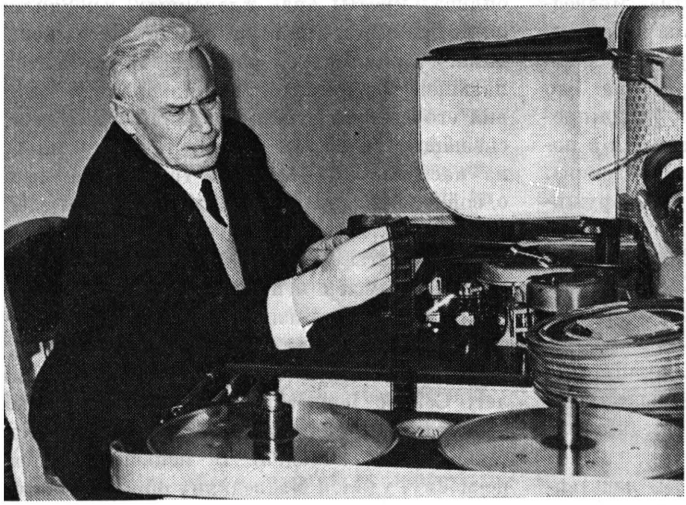
низывает и фильм «Склероз совести». Медведкин поначалу рассказывает с экрана забавную историю про одного зеваку, который проспал случившееся в его городе землетрясение. Это ему нужно, чтобы подвести нас к бескомпромиссному выводу; обыватель обвиняется в пособничестве «прогрессу человекоистребления». А сколько язвительности и горечи обнаруживает Медведкин, совмещая смысл старинной поговорки «Из пушки — по воробьям!» с ее страшным воплощением (кадры борьбы с воробьями, «воробьиная война» в реальности — «Ночь над Китаем»).

Можно догадаться, что Медведкин-автор так старательно, так придирчиво ищет парадокс, меткое слово, чтобы потом Медведкин-режиссер, зажегшись этим словом, нашел адекватный ему зрительный образ. И действительно, газетная фактография не раз насыщалась в его фильмах подлинным динамизмом кино. Вспомните, как умело и тонко он обыгрывает «болванчика», старинную китайскую игрушку, когда говорит с болью и тревогой о слепой силе обманутой молодежи, религиозном безумии, истерике и бездумности толпы, отравленной маоистской демагогией.

Заставил содрогнуться наши сердца эпизод в фильме «Разум против безумия», где вздыбились кресты на кладбищах, поднялись из могил п р и з р а к и. «Встаньте из пепла, дома! Принимайте убитых! Поднимайтесь, павшие!» Режиссер остановил время и направил его вспять, чтобы мы, живые, как всегда спешащие по своим делам, так, что многим из нас некогда додумать тревожную мысль о войне,— все-таки д о д у м а л и ее здесь, в кинозале... А сколько было потом подражаний кинометафоре Медведкина: грудная клетка с бьющимся в ней вместо сердца долларом. «Биржа — есть! Бизнес — есть! Дивиденды — есть! Совести — нет, как нет и сердца!».

Фильму «Закон подлости» больше десяти лет. Сейчас меняется стилистика киноязыка и в сатирических фильмах. Но тогда — это была яркая находка. В меньшей степени, по-моему, удался Медведкину образ обывателя в фильме «Склероз совести». Дело не в игре А. Адоскина с его наивными гримасами идиота, а в том, что рядом с материализованной обывательщиной, именно обывательщиной, поскольку «герой» трасформируется во времени и пространстве и как бы растекается по уготовленной ему автором схеме, стоят весомые и несоизмеримо более убедительные кино-аргументы. Конечно, тут возможны разные толкования и оценки. Но для меня «ряженный

Победная весна 1945 года. Слева — А. И. Медведкин



Задумывается новая картина, просматриваются тысячи метров кинодокументов. А. И. Медведкин. 1975 год

в гитлеровскую форму» актер менее убедителен, чем кадры израильской агрессии, разгона студенческих демонстраций.

Впрочем, отыскав тот или иной прием или пластический образ, Медведкин не цепляется за него и никогда не повторяет в следующих работах. Он всегда ищет новое. И, скажем, в фильме «Тревожная хроника» метафору находит не в материале, а вне его, как антитезу материалу.

Он обдумывает «Кодекс защиты природы». Записывает и торжественно провозглашает с экрана некоторые его статьи. Вот одна из них: «Загрязнение атмосферы является преступлением против человечности. Лица, виновные в загрязнении среды, отвечают перед судом как уголовные преступники по статьям, карающим за преднамеренное убийство. Любое предприятие, отравляющее воздух, модернизируется за счет его владельцев. В случае их отказа от расходов, предприятие подлежит национализации».

Важна здесь и приписка Медведкина: «Конечно, и сам Кодекс, и статьи в нем отражают лишь авторскую точку зрения. Но ее поддержат не только хозяйка Канзас-Сити (а мы ее видели в начале фильма, она садилась в машину в противогазе, собираясь посетить магазины), регулировщик Токио (а там глоток чистого воздуха продается автоматом. «Есть монеты — дышите. Нет — не дышите») или матери Нью-Йорка. За нас встанут люди всех континентов».

Но Медведкин не только убежден, что многие его поймут, что ему поверят. Он не был бы сатириком, если бы не интересовался также и теми, кто понять его не захочет. «Кто же будет против? — спрашивает он.— Против — стеной — встанут биржи и банки, весь большой бизнес ощетинится...»

Фильм «Тревожная хроника» силен фактами, иллюстрирующими изнанку буржуазного технического прогресса: самовозгорающиеся реки, суп, сваренный из воды, уже бывшей в употреблении, забастовки мусорщиков, похороны новой автомашины...

«Природа замолкает, когда ее пытают»,— писал Гёте. Человек не должен безмолвствовать, когда видит эгоизм и бесчеловечность, разрушающие природу ради наживы «любой ценой». Гнев и трезвый анализ — вот позиция Медведкина, нет в ней ни тени мещанского страха перед прогрессом, ни паники, ни истеричности.

Мы недавно с удовлетворением прочли в газетах новый документ советского прави-

тельств, направленный на сохранение чистых вод в Байкале. Именно такого рода документы усиливают позицию художника, когда он говорит, что огромные материальные ресурсы плановой экономики служат при социализме делу защиты и обновления природы. «Неодолимым барьером на пути разрушения жизни планеты, — убежденно заявляет режиссер,— может стать только социализм!» Фильм «Тревожная хроника» не констатирует факты, а мобилизует, как и другие ленты Медведкина; ведь еще существуют в мире «законы» личного обогащения, есть военно-стратегическая доктрина империализма, грозящая планете биологической катастрофой. Публицистическая мысль автора возбуждает наше сознание, нашу ответственность за будущее планеты.

В набат — если киносатиру Медведкина назвать набатом — бьет закаленная в боях рука бойца. Ленты его — нравственный протест против прогрессирующего маразма империализма. Но это протест художника-коммуниста, базирующийся на оптимистическом мироощущении. Медведкин, обрушивая свой гнев на уродливые формы капиталистической системы, не скрывает потребность в живом общении с честными людьми всего мира, верит в светлый разум человечества. Фильмы его в глубине своей — это волеизъявление любящего сердца, как бы ни были остры стрелы его критических посылов. Драматургическое течение его лент лежит обычно в одной плоскости: от боли — к вере, от человеческих страданий — к надежде. В горечи его слов и мыслей внимательный зритель обнаружит человечность.

Это особенно заметно в финальных частях его фильмов, где привычно кристаллизуется идея, позитивная программа публициста.

Поэтому фильмы Медведкина мне видятся как бы в одной цепи. Идейный заряд одной картины становится как бы горючим для другой. Что-то вроде многоступенчатой ракеты, ведомой «неустанным напряжением внутреннего слуха» (А. Блок).

Мысль развивается у Медведкина от картины к картине.

Он знает, что у слова на экране высокое право. Когда в короткометражке «Письмо китайскому другу» режиссер обращается к Ван Ли, герою скорей всего вымышленному, но по сути канонизированному в современном Китае, дружески напоминает ему о себе: «Я твой сосед по старому плакату о вечной дружбе» — и тут же с горечью добавляет: «Не получается у нас дружба!», а мы понимаем, что Медведкину важно сказать не только это, ему надо знать, с кем будет Ван Ли завтра, кто он — сегодня?

Так появляется на свет «Ночь над Китаем», глубокое киноисследование сложных процессов, происходящих в современном китайском обществе. И здесь, в финале тоже звучит надежда на то, что «черная ночь», как всякая ночь, придет к концу. И взойдет над Китаем, действительно, красное солнце правды».

Есть надежда, значит, есть у фильма своя даль, есть незримое продолжение в сердце зрителя. Добро должно плодоносить.

Приступая к работе над новым сценарием на важную политическую проблему, Медведкин опирается на платформу Программы мира, выработанную XXIV съездом КПСС и устремляющую усилия нашего общества, в том числе и деятелей культуры, на развитие миролюбивых отношений с народами мира.

...А дело выбирает нас

Можно ли составить кардиограмму фильма?

В кино случаются «энтузиасты на час».

Революционное подвижничество Медведкина, как и его талант сатирика — врожденные.

Режиссер обнаженно гражданской, социальной тенденции, Медведкин выполняет свою долгосрочную программу морального сопротивления империализму во всех его обличьях.

Медведкин строит свое здание давно, долго, неутомимо, прочно. Может быть, в чем-то оно получается не таким, каким некогда в юности задумывалось. Иным, правда, оно уже не будет... Но все-таки интересно, чего стоит такое подвижничество на, как правило, трудном и неблагодарном пути сатирика?

А. И. Медведкин на съемках

— Легко ли давалось? Не стоило ли поменять хлопотный жанр на более спокойный? Как раз наоборот... Есть такое свойство у пироксилина, взрывчатки... Если вы положите пироксилиновую шашку на тавровую балку или рельс, самая главная сила удара пойдет не в сторону воздуха, а на пробой стальной массы, то есть по линии наибольшего сопротивления... Так шел и я в моей работе...

(*Из беседы с А. И. Медведкиным*)

Остается только добавить, что сатира стала для него не жанром — функцией его революционной совести, его общественного темперамента. Помните строку Э. Межелайтиса:

Когда от громовых раскатов
Встревоженность рокочет мира,
Искусства говорят с плакатов,
И в лад грозе трубит сатира.

По-моему, это сказано и о Медведкине. В мире схватились уж «не человеческие, а вулканические силы». И потому сатира требует особого мужества. Некоторые пробуют, а потом робеют. Медведкин не сробел. Он остался рыцарем сатиры на всю жизнь.

— Есть в моем архиве папка-досье. В одну из далеких минут 1928 года я записал для себя следующее: если мне суждено работать в кинематографе, то я должен делать только сатиру, как бы это ни было трудно, какие бы огорчения и разочарования ни приносило мне это мое дело... Я остался верен своему делу...

(*Из беседы с А. И. Медведкиным*)

Личность художника не тиражируется...

Спрашиваю Александра Ивановича, почему он не вырастил учеников? Александр Иванович задумывается, углубляется в себя:

—... Мне предлагали мастерскую во ВГИКе. Но было мне уже семьдесят лет, и я боялся, что не увижу результатов моей педагогической работы на экране. Но если бы мне довелось вести мастерскую режиссуры, я постарался бы привить начинающим кинопублицистам вкус к большей самостоятельности мысли, к активно-наступательному искусству... Мне кажется, что нашему сегодняшнему документальному кино противопоказана иллюстративность, нетребовательность к той роли, что играет в жизни кинопублицистика... Жизнь прославляют люди, герои пятилетки, такие, как Н. Злобин с его прогрессивным методом работы, как камазовцы и бамовцы... Столько проблем вокруг. Партия ведет огромную целеустремленную работу. Но наше движение не парады на площадях, а неустанная, каждодневная битва с отживающим прошлым, с нерешенными проблемами текущего дня... Фиксировать успехи проще... Сатира же дело хлопотное.

(*Из беседы с А. И. Медведкиным*)

В наше время слово «рыцарь» навевает некоторую грусть. «Рыцарь печального образа». «Жил на свете рыцарь бедный, молчаливый и простой...» Нет, употребив это слово, я имел в виду нечто другое: стоицизм Медведкина, а не его одиночество. Да и талантливый кинематографист-боец может ли быть одиноким? С ним — миллионы его зрителей. Картины Медведкина, трудно, в спорах рождавшиеся, всегда имели огромную зрительскую аудиторию. С ним в дружном строю шли его товарищи по совместной работе — операторы А. Кочетков, Н. Генералов, В. Ходяков, В. Усанов, Е. Ефимов, А. Попова, В. Буховцева, композиторы Э. Денисов, И. Иванов-Радкевич, редактор В. Донская, вся ЦСДФ.

Творчеству Александра Медведкина не легко подыскать аналогию в живом, щедром многообразии нашего киноискусства. Но оно не обособленный ручеек, а мощный поток в широком фарватере советского кино.

Многое быстро тиражируется в наши дни. Книги, репродукции, фильмы. Не тиражируется только личность художника. Личность Медведкина определяется его Цельностью, Мужеством, Рыцарственной боевитостью, Воинствующим гуманизмом, Душевной щедростью и Скромностью, Интернационализмом. Наверное, много есть людей, обладающих такими же качествами. Но я не спутаю с ними Медведкина, потому что вижу его идущего своей стержневой дорогой по своему большаку. Вот уже полвека идет он по нему, творит, мучаясь, как всякий подлинный художник, свои трудные сатирические киноленты. Работает всегда. Тысячи вопросов — вдох, один трудный ответ — выдох... Интересно и радостно наблюдать за такой работой. Была бы возможность, я попросился бы в ученики к Александру Ивановичу...

Л. Браславский

Как кристаллизуются сценарии

Литературный сценарий документального фильма... Не содержит ли противоречия само сочетание этих слов?

Ведь в разговоре о документальном кино мы автоматически и безотказно «выуживаем» из памяти такие понятия, как хроника, событийная съемка, репортаж, наконец, скрытая камера;

мы замечаем, что для нас наиболее интересен естественный человек в естественных обстоятельствах;

мы подчеркиваем, что надуманность ситуаций в документальной картине совершенно не допустима, более того, не простительна...

И все-таки разговор о документальном фильме мы не можем увести от сценария — литературной первоосновы всякого кинорассказа, его творческого и логического стержня.

Можно ли «придумать» документальный фильм? Нужно ли это? И если нужно, то как сориентироваться в живой, многообразной, постоянно меняющейся жизни, как совладать с безграничностью реальных человеческих судеб и неподвластностью эмоций, как, наконец, найти тот творческий «ход», который превратит поток событий и впечатлений в произведение искусства, а личность отдельного человека сделает художественным образом?

Вот далеко не все вопросы, на которые должен ответить сценарист-кинодокументалист.

Обозначив тему будущего фильма, он первым сталкивается с материалом, знакомится с людьми, входит в их жизнь, «принимая условия игры», но не диктуя их. Сценарист в документальном кино не имеет права «художественно» перестраивать жизнь и людей, но у него есть право на авторскую позицию в осмыслении и переосмыслении предлагаемых жизнью обстоятельств.

Если в документальном фильме нет прочной драматургической почвы, не стоит надеяться, что она появится в процессе съемок. Только очень немногим режиссерам удается возместить убытки от недоброкачественной литературной основы километрами отснятой пленки.

Тщательное изучение предмета будущего изображения, проникновение в существо событий и основу человеческих характеров позволяют сценаристу-документалисту выявить наиболее типичные обстоятельства, предугадать возможные реакции, очертить круг вопросов к героям будущего фильма и даже предположить ответы.

И в этом не будет надуманности, неестественности, ориентации на «художественность».

Такой литературный сценарий отразит стремление автора к систематизации материала для его творческого воплощения, его киноосмысления.

Выстраиваясь в художественный ряд, каждый эпизод будущего фильма своей конкретной смысловой нитью свяжется с общим замыслом произведения, станет необходимым словом главной поэтической фразы.

И если эта основная смысловая фраза прозвучит ясно и отчетливо, если она будет ведущей для творческой группы фильма, а потом, после выхода киноленты на экран, окажется близкой и зрителю, значит, можно утверждать: сценаристу удалось найти тот творческий «ход», без которого не было бы кинематографической удачи.

О своем опыте «кристаллизации» сценария рассказывает в нашем журнале Леонид Браславский, кинодраматург, долгие годы плодотворно работающий в документальном кино, автор сценариев «Мы были на целине», «Ветераны», «Шахтерский характер», «Десять лет спустя» и других.

Что может быть проще: зачерпнуть несколько фактов — ими кишмя кишит реальная жизнь,— пристойно описать их, соединить в той или иной последовательности — вот и готов сценарий документального кино!

Но почему же самонадеянный пловец, нырнув в бескрайнее море жизни, через некоторое время теряет под ногами дно, начинает захлебываться и — увы! — тонуть? Оказывается, он не умеет плавать, не умеет отбирать единственно необходимые ему факты и, главное, не умеет обрабатывать их.

Всеядность, как известно, губит не только произведения, но поглощает, очевидно, и самого автора. Пренебрегая отбором, он

как бы теряет способность к управлению и неизбежно становится игрушкой стихии.

Допустим, однако, что ему доступно это непростое умение гранильщика фактов, каждый из которых таит свой глубинный смысл и подобно алмазу может быть повернут к вам самой сверкающей гранью. Но и в этом случае он рискует уйти так далеко в голубую даль, что и вернуться уже не будет сил, если с самого начала не имел он перед собой ясной и зримой цели — авторского замысла, идеи, концепции — хотя бы самой общей — о будущем фильме.

Конечно, бывает и так, что, отправившись в дальний путь предельно оснащенным, с четкой, выношенной, волнующей заявкой, автор-документалист сталкивается вдруг с таким мощным, подспудным потоком жизни, что идея его разлетается, как стекло, о гранитную твердь и сама жизнь начинает неотступно и властно диктовать ему совершенно другие решения, неожиданные, нежданные, но, по сути, в высшей степени естественные, органичные именно для этого материала. И тогда выручает чувство правды.

Но ведь для того, чтобы это произошло, должен существовать и другой, свой, авторский, встречный поток.

Однако при всех случаях бесспорно важнейшим условием успеха остается не кабинетное мудрствование, а, по мере любопытства и добросовестности, доскональное изучение жизни.

Вот тогда-то, из ясной цели и строжайшего отбора фактов, подчиненных этой цели, из их сцепления, не по наитию, а по внутренней логике, когда, смыкаясь гранями, два алмаза рождают еще и нечто третье, самое существенное — глубинный смысл явления,— тогда-то и возникает сценарий будущего документального фильма.

Сценарий документального кино каждый раз создается как будто в первый раз и всегда по-иному. Всякое однозначное определение его неизбежно будет таить в себе бациллу сомнения. Но, может быть, это бесконечное сомнение, побуждающее к поиску ускользающей истины, может быть, это глубинное проникновение авторским взглядом в мелькающие явления жизни и извлечение из «тысячи тонн руды» хотя бы малой толики Большой Подлинной правды и будет как раз... сценарием документального кино?!

Три Венеции

Стоило закрыть глаза, и становилось как будто теплей. Уж слишком студеный мир простирался вокруг. Просто захватывало дыхание от одного взгляда на эту белую прокаленную морозом бесконечность.

Снега и снега—Иваново, Тейково, Юрьев... Снега — голубые, искрящиеся, тусклые — это уж как соизволит вести себя солнце в серебряной бездонной купели — спрятаться, выглянуть или мелькнуть в расщелинах между ледяными горами облаков. Белый океан с островками прозрачных лесов, дымящими избушками на гипсовых косогорах, с одинокими багряными соснами — точно свечи на крахмальной скатерти — плыл за окном.

Мы возвращались со съемок в обледеневшем, закупоренном автобусе: пока ехали по Москве, я задремал, и вдруг сказочные дворцы — голубые, сиреневые, золотые, словно парящие между ослепительным небом и темно-зеленой водой каналов. Как сон.

— Ну как? — спросил меня режиссер, он же и оператор.

Едва я вылез из автобуса, вошел в теплый, накуренный вестибюль студии, как он — я не успел еще размяться после дороги, не успел еще очнуться как следует после внезапной дремоты — потащил меня в просмотровый зал.

Давно мы не виделись — он долгое время работал в Италии, жил в Риме, несколько раз наезжал в Венецию, и вот теперь показывал ее на экране.

— Ну как? — нетерпеливо спросил он во второй раз.

Разговаривать не хотелось. Хотелось смотреть.

На экране проплывали воздушные палаццо, словно выставленные напоказ — на красочном

празднике архитектуры. «Палаццо Корнер, палаццо Дарио, палаццо Редзонико»,— пояснял оператор. Не было конца этим маленьким, сказочным дворцам, этой неисчерпаемой фантазии в камне.

Кажется, все! Нет, вот еще один совершенно кукольный, изящный, радостный дворец.

— Итальянцы говорят, в этом доме жила Дездемона.

А это? Белая церковь с огромным куполом, мраморными статуями, величественным порталом со ступенями, уходящими в воду — причудливое сооружение, светлое, как мечта. Церковь Санта Мария делла Салуте.

— Пятьдесят лет строили. В благодарность мадонне — избавила Венецию от чумы.

Церковь напоминала надутый ветром парус летящего по волнам корабля. Может быть, с добычей. В Венеции обитало много пиратов.

На экране стали сменяться улицы — одна уже другой,— таинственные, романтичные. Влюбленные могли соприкоснуться разгоряченными пальцами, протянув руки через такую улицу из противоположных окон.

Потом появился Дворец дожей. На легких ажурных аркадах, точно на поднятых руках, покоился цоколь, торжественный, как месса.

На экране Дворец дожей продержался несколько секунд, ошеломил и исчез. Можно было лишь успеть крикнуть: «Остановись мгновенье, ты прекрасно!» — да что толку.

Все новые чудеса захлестывали, заполоняли экран — вот повисший над каналом мост Вздохов, гранитная набережная, где в былые времена ликующая Венеция встречала свои корабли; площадь Сан-Марко, напоминающая роскошный зал под открытым небом...

Туристы в центре площади кормили пресыщенных голубей. За столиками, вытянув ноги, сидели праздные люди. Играл оркестр.

Да, века уходят, а очарование Венеции остается.

Сколько этих чарующих подробностей, трогательных и быстротечных, поймал оператор!

Девушка в окне, прекрасная, как мадонна Литта. Веселый мужчина, заботливо моющий гондолу, словно мать родное дитя. Повар в белом колпаке, несущий рано поутру охапку дров. Плавучий ресторан, приставший к богатому палаццо, где накануне был званый вечер или бал. Художники, снова и снова рисующие неуловимую Венецию. Дети, перебегающие по старинному мосту Риальто. Экспансивные продавцы за лотками. А на лотках — сверкающие фрукты и свежие овощи, взращенные в благодатной долине По, рыба и несметные молюски «Фрутта ди Маре» — плоды моря, собранные в часы отлива у стен города. Живописный гондольер в черной шляпе с красной лентой. Он грациозно взмахивал веслом, стоя на носу черной, как шляпа, лакированной лодки. И опять соборы, церкви, палаццо — один прекрасней другого.

Фееричеcкая Венеция — на ста восемнадцати островах — будто парила над грешной землей и голубыми водами Адриатики.

Что и говорить, оператор запечатлел Венецию с отменным вкусом художника, бескорыстием друга и восторженностью влюбленного!

— Ну как? — спросил он в третий раз, когда в зале зажегся свет, исчез парад красоты и белый экран напомнил снега.

— Нет слов.

— А все-таки?

Что он хотел услышать? Красота есть красота. Ее излучал каждый кадр. Это была красота несомненная, безупречная, не оставляющая никаких недомолвок. Красота как бы замкнутая в себе, в своем совершенстве. Красота, дающая право только на одно чувство — восторг.

Если он ждал комплиментов — пожалуйста! Он их вполне заслужил. Правда, в большей степени эти комплименты заслужила сама Венеция.

Он выслушал похвалы внимательно, благоговейно. Выдержал паузу и как-то не очень твердо спросил:

— А картина получится?

Я был весьма удивлен.

— Как можно сомневаться! Такой материал.

Он был очень тронут.

— Ты знаешь,— доверительно поделился он,— тут были два автора до твоего приезда. Посмотрели. Похвалили. И отказались.

— Странно!

— А ты возьмешься?

— Конечно,— тотчас согласился я. И тут же замялся: — Плохо только, что я не был в Венеции.

— А вот они были. Поэтому их и позвали. Знатоки. А что толку?

— Почему же они отказались?

Он пожал плечами:

— Испугались, наверное. Один из них искусствовед, другой журналист. А ты же все-таки сценарист, профессионал.

Такое бывало и раньше. Снимал оператор в какой-нибудь далекой, мало известной экзотической стране, привозил материал, звали литератора, который бывал там, а он не мог помочь сложить картину и написать к ней дикторский текст. Специфика кино. Тогда звали профессионального сценариста и худо-хорошо ли, но получалось.

Мы поднялись в монтажную и записали содержание кадров. Я обещал подумать, как связать их, весь этот в общем случайный разрозненный материал, чтобы получился рассказ со своей композицией, авторским отношением, значительным содержанием и прочими достоинствами.

Обещал подумать над дикторским текстом, чтобы он не вещал о том, что и так ясно из кадра, а дополнял, обогащал изображение, говорил о чем-то еще, но не настолько далеком, когда теряется всякая связь между словом и зрительным рядом и они начинают существовать сами по себе, разрушая восприятие.

В общем, было над чем подумать. Обычная работа по отснятому материалу.

Через несколько дней я явился на студию и сказал оператору, что отказываюсь от картины. Он едва не задохнулся от изумления и негодования:

— Да что с вами со всеми стряслось?

Насколько я понял, он приплюсовал ко мне искусствоведа и журналиста. Не берусь судить, почему отказались они, мне же, после длительных размышлений, похожих на попытку выбраться из трясины, стало ясно, что сверкающий материал о Венеции безнадежен.

Это был тупик. Колода одинаковых карт. Как вы их ни тасуйте, колода все равно остается неизменной. Играть этими картами невозможно — они равноценны. У них одинаковый отличительный признак — красота. И все.

Можно без конца менять местами все эти палаццо и церкви, вкрапливать в любом порядке живописные детали — от этого ничего не изменится. Фильм не получится.

Из этих разрозненных кадров великолепной Венеции можно было сделать изумительный альбом или книгу с иллюстрациями, набор красочных открыток, проспект — бывают и такие «фильмы», причем авторы их не предполагают, что создали нечто противоположное кино — все что угодно, только не фильм, маленький, скромный, но фильм.

Фильм, у которого есть начало, развитие, кульминация и конец, который двигается, развивается, живет. Кино — это движение, динамика, что вовсе не равносильно погоне или скачкам — движение, которое отличает любой самый медлительный, камерный фильм от полотна живописца, даже если на нем изображен мчащийся экспресс.

А с этим материалом можно было лишь топтаться на месте. Это был заколдованный круг, тупик. Замкнутая в себе красота и ничего больше.

Судя по удрученному виду оператора, он согласился со мной. И все же не мог примириться с катастрофой.

Может быть, что-нибудь придумать?

Я и так старался придумать. Не получалось. Без всякой надежды спросил его:

— Слушай, а что там, в остатках?

Еще до просмотра он предупредил, что мы будем смотреть отобранный материал — куски, пригодные для монтажа. Все остальное — худшие дубли, творческий брак, отсев, непригодный для фильма. Его выбрасывают в корзину.

При слове «остатки» мой друг поморщился:

— Ничего там нет. Несколько раз приезжал в Венецию осенью, в дождь. Кое-что снял, чтобы не возвращаться с пустыми руками. Чепуха.

Ему даже не хотелось говорить об этих отсортированных съемках. Мне тоже. Я доверял его вкусу. Конечно, он отобрал лучшие куски. И все же сказал ему:

— Давай посмотрим!

Просто не мог предложить ничего другого. Он довольно уныло посмотрел на меня и попросил монтажницу склеить остатки.

На экране вновь появилась Венеция. Осенняя Венеция. Тот же город на воде и в то же время совсем другой — пасмурный и печальный.

Мутная вода в старых каналах зябко подрагивала под холодным дождем.

Трепыхалось бельишко на провисших веревках, протянутых через узкие улочки-щели.

Палаццо с потемневшими окнами, будто состарившись, безнадежно смотрели на грузовой буксир, идущий под ветром и дождем. Он с трудом одолевал тяжкие волны на рио Гранде.

Солнце исчезло за тучами, его заменял желтый зрачок светофора, мелькающий на перекрестке каналов.

Он и в самом деле как-то осунулся и поблек, этот город, еще совсем недавно праздничный и беспечный.

На площади Сан-Марко не было ни туристов, ни голубей. Унылый дождь хлестал по каменным плитам Пьяцетты, поливал сваленные в кучу столики и стулья кафе Флориан и Куаури, где некогда посиживали многие знаменитые — и безвестные — люди.

В сумрачных каналах, прижавшись друг к другу, покачивались на веревках гондолы, накрытые тряпками и брезентом, словно дремали.

Гондольеры, поджав ноги, сидели под навесом на набережной — гранитные плиты окатывала морская вода, а они, сгорбившись, думали о чем-то своем, невеселом.

Экран погас; на душе было печально. Оператор смотрел на меня без всякой надежды.

— Будет картина.

Мы сделали фильм о Венеции, роскошной и ликующей летом, когда город переполнен туристами, и о той же Венеции, будто вымирающей осенью, когда пустеют ее гостиницы, люди остаются без работы и наступают трудные дни.

Мы посмотрели на Венецию глазами гондольера. С него начиналась картина. Он плыл на своей лодке. Встречал гостей. Открывал перед ними блистательный город, пел им песни. А когда покидал Венецию последний турист — гондольер ставил свою лодку на прикол, присоединялся к другим безработным и вместе с ними ожидал весны.

Венеция с наступлением холодов замирала в фильме, как песня гондольера.

Остатки — все эти съемки осенней Венеции, словно сжавшейся от холодов и тревоги, составили не меньше трети картины. Они внесли в голубую сказку реальность суровой жизни и породили иную красоту, ничуть не умалив прежней, бездумной, беспечной. Этой иной красотой была правда.

Прекрасный город, утратив идеальность, стал понятней и ближе. К восторгу прибавилась грусть.

Чтобы рассказать о Венеции в сжатых до предела словах дикторского текста, пришлось много прочесть. Во избежание ошибок мы потом все же показали текст тому самому знатоку-искусствоведу, который отказался от работы над фильмом.

Он прожил в Италии пять или шесть лет. Прочтя внимательно текст, спросил:

— А вы сколько пробыли в Венеции?

Я попал в Венецию лет через двенадцать после разговора с ним.

Странное ощущение, будто был уже здесь. Существует поверие, что однажды мы уже жили, в другом облике, в иное время и, скончавшись, когда-нибудь возродимся вновь, не там, на пустых небесах, а здесь, на земле.

Быть может, и я возродился?

Прекрасная Венеция, еще более прекрасная, чем в фильме — свежая, пропитанная солнцем, пронизанная ветрами, будто вынырнула из морских глубин, потрясая воображение. За каждым поворотом голубого канала Гранде открывала она все новые чудеса, сотканные из соленого воздуха, бликующей воды и разноцветного камня.

Я как-то больше понял здесь своего друга-оператора. Он и не мог поступить иначе — втягивал через объектив камеры всю эту красоту. Равнодушным взглядом смотреть на Венецию могут только покойники.

Стройные церкви с тонкими шпилями и золотыми колокольнями, воздушные палаццо со стрельчатыми окнами, ажурными балконами, с неописуемым разнообразием фресок и колонн. «Музыка камней» не затухала на всем протяжении Большого канала, возрастала до гимна художникам и безвестным строителям-рабам, на чьих костях воздвигнута Венеция.

А бесценные творения Беллини и Джорджоне, Тициана и Веронезе! Они переполняли музеи, дворцы, церкви. Ими пресыщаешься, будто подают одно блюдо роскошнее другого, а отказаться нет сил.

Самые обычные вещи обретали в этом городе очарование тайны. Явное становилось чуть нереальным. Естественное слегка условным. Ведь опьяняет не только вино.

В то утро, перед отъездом я вышел из гостиницы в начале седьмого. Двери церквушки, приютившейся по соседству, были уже открыты.

В красных лампадах тихо горели свечи. Лоснились спинки и сидения деревянных скамей, лоснился каменный пол, стертый за столетия ногами прихожан.

Церковный служка, в очках и кепке, прикреплял кнопками лист бумаги с расписанием молебнов на неделю.

Вошел худенький итальянец в длинном пиджаке, перекрестился, постоял, глядя на алтарь; меня не заметил — в эти секунды он принадлежал богу.

На улице было влажно, опускался туман. Толстые свечи горели в витринах антикварных магазинов. Объемные натюрморты из старинных вещей покоились за стеклом — ковры, кресла, гобелены, подсвечники, венецианское стекло, вычурные лампы. Все очень старое — и все искусство.

Сверху из окон, прикрытых зелеными ставнями, доносилась музыка. Голуби перепархивали через улицу, с крыши на крышу, будто искали местечко, где музыка звучит сильней.

Женщина с белыми сильными ногами протирала мокрой тряпкой порог дома. Выпрямилась, окликнула мужчину — он стоял на углу, читал газету — высокий, мускулистый итальянец в красной рубахе.

Улицу пересекал канал. Вода в нем была изумрудной. Неподалеку от моста колыхались на привязи черные гондолы.

Чем ближе к площади святого Марка, тем сильней ощущалась влажность. Синие голуби, подобно ангелам, опускались неизвестно откуда на холодные плиты Пьяцетты. Днем на площади, залитой солнцем, теплей, чем в узких улочках. Сейчас и здесь, в окружении молчаливых дворцов, было сыро, прохладно.

Мусорщики, перекликаясь, подметали площадь вениками, прикрепленными к палкам, словно совершали обряд.

По светлому, с молочным отливом, каналу Гранде уже шли трамваи, и люди, торопясь, опускали монеты в копилки турникетов, как у нас в метро,— бежали к судам.

Рядом, на набережной, спала, свернувшись, ярко раскрашенная спираль с маленькими автомобильчиками — единственное место в Венеции, где можно удовлетворить страсть к езде.

На площади Сан Марко ударил колокол. Мощные, густые, раскаты сотрясали воздух — и словно на зов колоколов рядом с тающим ломтиком прозрачной луны стало подниматься солнце. Море уже пылало, вспыхнули окна сказочных палаццо, сияющая неповторимая Венеция встречала еще один день.

Надо было возвращаться в гостиницу — предстояла заключительная прогулка на гондолах.

Сначала плыли по каналу Гранде — среди роскошных, пустынных дворцов. Гондольер стоял на носу лодки, гибкое весло поскрипывало в деревянной уключине. Ощущение чудного сна рассеивал лишь холодный ветер.

Свернули в боковой канал. Навстречу на моторной лодке мчался черноволосый парень — современный венецианский пират.

Гондола панически заметалась. Парень промчался в сантиметре от борта и тотчас, как скакуна, осадил свою бешеную лодку.

Наша гондола зацепилась железным гребешком за полукруглый свод моста — там наверху уже собралась толпа.

Подлетел катер с двумя полицейскими — откуда он только взялся. Парень кричал на полицейских, они на него.

Тронулись дальше. И чем больше углублялись в город, тем бедней и невзрачней становилась Венеция. Парадный фасад ее исчез без следа.

Совсем другая Венеция проплывала мимо гондолы по берегам узких, грязных каналов. Сырые стены с обвалившейся штукатуркой. Пустые, безжизненные окна. Сгнившие двери. Страшно было смотреть, как вода заливает ступени, врывается в захламленные подъезды. И трещины в стенах, в облицовке каналов, трещины всюду. Сырость, запустение, тлен.

Гнилая вода будто слизывала штукатурку и камни, обнажая остов, превращая дома в скелеты. Зеленая плесень, как гангрена, разъедала Венецию. Город погибал на наших глазах. Волна ударила в стену, от крыши оторвался карниз, рухнул в канал, волна вкатилась в дверь, стала подниматься по лестнице.

Ничто не оживляло унылые каналы — ни дети, ни цветы, ни занавески в окнах.

— Венецианцы покидают свой город. Молодежь хочет кататься на автомобилях,— грустно улыбнувшись, пояснил нам гид, влюбленный в Венецию.— Ну, а взрослые продают дома, да кто их купит?

— А вы?

Гид помолчал, глаза заблестели:

— Я умру в Венеции.

На перекрестке каналов, где на мокрой, каменистой площадке с трудом могли уместиться двое, стояли парень и девушка. Она что-то горячо доказывала ему, он оставался непреклонным. Она отвернулась, заплакала.

Мимо проходил баркас, заваленный мешками с цементом, бревнами, досками. Рабочий в измазанном комбинезоне что-то крикнул опечаленный паре, сверкая зубами. Его товарищи играли на мешках в карты, они расхохотались — самые веселые люди в Венеции не владельцы отелей, тратторий и антикварных магазинов, а эти люди — грузчики, строители.

В печальных узких каналах — рио — уже не казалось, что Венеция поднялась из воды, чтобы поразить воображение. Она опускалась, уходила на морское дно. Город несметных сокровищ исчезал — и это была реальность.

В своем фильме мы не погрешили против истины, рассказывая, что к осени, когда разъезжаются туристы, Венеция впадает в летаргический сон до весны.

Сейчас я взглянул на нее другими глазами. Сейчас в этом городе мне хотелось сделать другую картину, совсем другую — о гибнущей Венеции, о том, что ее надо спасти.

Докеры

Одно слово — Одесса! — и уже хочется ехать, писать сценарий, снимать.

Каменные ступеньки «Ласточкина спуска» вели к Одесскому порту. Легко было представить себе на этих солнечных ступеньках босяков-грузчиков в рваной одежде. Тут они сидели, валялись, резались в карты, в «орлянку», рассказывали «байки», пили, дрались, спали в ожидании работы — и прежде, чем захрапеть, писали на голых пятках чернильным карандашом ту или иную цифру — обращение к подрядчикам:

«Если не можете, любезнейший, уплатить такую-то сумму, покорнейшая просьба не беспокоить!»

Подрядчики были грамотными, проходили мимо или вежливо стучали кончиком сапога по пятке, стучали именно вежливо, ибо босяки были бедными, но гордыми.

Милые девичьи босоножки стучали сейчас по ступенькам «Ласточкина спуска», да шлепали сандалии модно подстриженных парней. Может быть, это те самые докеры, из-за которых я и приехал в Одессу?

Мирный говор таял в теплом одесском пол-

дне. Из порта доносились пароходные гудки, на ближнем корабле отбивали «склянки», застыли в полном безветрии дома, деревья, газетные киоски, памятник Дюку де Ришелье на бульваре, а время шло.

Если бы существовали съемки тех давних времен, когда в Одесском порту в артели босяков работал грузчиком Алексей Пешков, можно было бы сделать лейтмотивом фильма «Ласточкин спуск», сделать фильм о минувшем и сегодняшнем, спускаясь и поднимаясь по этой лестнице.

Нет, нет, не надо торопиться — вариантов может быть множество, а фильм только один.

Глава бригады молодых грузчиков произвел самое приятное впечатление — недавно отслуживший старшина первой статьи с черноморского крейсера, рубаха-парень, веселый, свой.

— Сниматься? Ладно. Поговорю с ребятами.

На следующий день, чисто выбритый, с бронзовым, здоровым загаром, он показался мне еще более обаятельным. Улыбнулся застенчиво:

— Не хотят ребята сниматься. Не будут.

— Вот так номер! Это почему же?

— Разве их уговоришь. Работа. Не до съемок.

— Мы и будем снимать работу. Постараемся поменьше мешать.

Бригадир смешливо поскреб железной лапой затылок. В узких глазах сверкнула самая доброжелательная синь:

— Они ведь студенты. Вечерники. Заочники. Из разных мест. Я из Николаева. Тоже учусь,— он внимательно взглянул на меня, как бы примеряясь, смогу я понять или нет.— Увидят родители фильм. Представляете? Думают, их детишки не сегодня завтра в ученые выйдут, гранит науки грызут. А они мешки с джутом в порту ворочают, потом обливаются. Потеха! Увидят — сбегутся сюда.

А что если сделать об этом картину, о матерях и отцах, зараженных предубеждением к физическому труду, о людях, привязанных к земле, машинам и полагающим, что умственный труд за чертежной доской и канцелярской конторкой приносит больше счастья, Так ли это? Сколько их встречалось, сильных, жизнерадостных «работяг» и погасших, неудовлетворенных инженеров! Может быть, об этом?

— Вас не должно это беспокоить,— сказал я ему с максимальной убедительностью.— Покажем и работу и учебу. Все по правде.

Бригадир мягко усмехнулся:

— Правда, она ведь...

Ему было совершенно ясно, что всей правды я не могу знать, для этого надо побыть в его шкуре. И в то же время он от души хотел меня просветить:

— У нас семьи, у многих. Переженились. С работы придешь, скинешь робу — и в институт, бегом. Из ночной придешь — сразу спать. Встанешь — в библиотеку. В выходной опять за книгами. А ведь дома тоже надо помочь. Другой раз некогда с женой в кино сходить, к теще. Обижаются.

Может быть, сделать фильм о семье, о стойких, терпеливых женах и о других — легкомысленных пустышках, которым безразлична и жизнь и судьба их мужей, прекрасных парней, студентов-грузчиков? Было в этом что-то заманчивое и в то же время нечто тривиальное.

— Ясно, что вам не легко,— сказал я примирительно.— Семья, работа, учеба — суток не хватает. Вот это все и надо показать.

Он опять осветил меня своими синими, ласкающими глазами:

— Если бы только время! Там, где двадцать четыре — всегда можно еще часок наскрести. Тут другое — психология! — выждал паузу, желая, очевидно, убедиться, интересны мне его рассуждения или нет — убедился, и стал терпеливо объяснять: — Наломаешься в порту, кости трещат. Прибежишь на лекцию или в библиотеку — формулы, теории — ничего в башку не лезет. Потом переключишься все-таки, настроишься. Только начнешь в науку входить, занесешься к звездам, а тут снова надо на работу бежать. Грузить, выгружать. И опять!

Вот бы о чем сделать фильм! О психологии

человека, чья жизнь как бы раздваивается, делится между тяжелым, обыденным трудом и возвышенной мечтой о науке.

Было что-то заманчивое в этой затее, и в то же время узкое, тупиковое, что ли. Нет, в нашем сценарном деле, если нет полной уверенности, твердой убежденности в правоте, истинности, перспективности замысла — а это весьма сложное, сугубо индивидуальное чувство,— лучше не начинать.

В порту, когда я впервые пришел туда посмотреть работу бригады, «магазинер» — человек, принимающий корабельный груз,— кряжистый старикан, ходивший чуть враскорячку, кивнул на грузчиков:

— Разве мы так жили, так работали? Видели сквер у портовых ворот? Там была «обжорка». За две копейки горячую бурду продавали. Приходили бабы с семечками, а под семечками — бутылка. Вот и вся еда. Механизмы? — «Магазинер» ухмыльнулся и подставил мне спину, предлагая пощупать. Спина была твердой, как доска. — По десять пудиков таскали. Жена вздумает «поласкать» — ударит, и сразу за бюллетенем — «доктор, рука отвалилась!»

Старикан, несмотря на тяжкое прошлое, не утратил ни оптимизма, ни юмора, ни здоровья — рассмеялся, показав все тридцать два зуба.

О минувшем и сегодняшнем я уже думал там, на «Ласточкином спуске», разница была слишком очевидной, общеизвестной — тут не было никакого открытия, свежести.

Круг замкнулся.

Надо было начинать от «печки», по порядку.

Утром, перед началом смены, пришел в порт.

Докеры, нехотя переговариваясь, натягивали робы. Бригадир получал у окошка диспетчера наряд — был оживлен, балагурил. Потом объяснил:

— Иначе нельзя. Будешь букой глядеть — никто не полюбит. Не все же черный хлеб жевать. Надо и повыгодней работку иногда получать. Ребятам-то нужно заработать.

Пришли на причал. Белый пароход в капельках морского тумана стоял у пирса — сказочный корабль, залетевший в неведомую гавань из дальних стран. Он и в самом деле был из Индии — доставил джут.

Бригадир коротко поговорил со «стивидором» — хмурым мужчиной, отвечавшим за груз на судне, подумал минуту:

— Двое в трюм. Двое на лебедки. Двое на автокары. Один на отцепку. Один на сигнал,— распорядился деловито и тут же насмешливо спросил: — Недовольные есть?

Потом я узнал: в зависимости от груза — ящиков, контейнеров, мешков или труб — избирается свой «вариант работы», как говорил бригадир, свой подход. Каждый раз другое распределение сил.

Все разошлись по местам. У каждого парня права лебедочника, шофера, крановщика. Загудели моторы, затарахтели лебедки, задвигались грузовые стрелы — и вот уже вылез на стропах из трюма туго запеленованный тюк.

Бригадир, проводив его взглядом, поднялся на палубу и угостил вахтенного матроса-индийца сигаретой — дружеский ритуал. И польза для дела. Матрос достал свои сигареты и с ответной симпатией угостил бригадира.

Закурили, перекинулись двумя-тремя английскими словами, бригадир спустился на пирс и выбросил сигарету. Год назад он зарекся курить.

— Удовольствия на копейку,— пояснил он мне,— а вреда на полтонны.

Сам он направился к железнодорожным вагонам, здесь же на причале, где работала вторая половина бригады. Укладывали тяжеленные мешки с сахаром. Изнурительная работа, никак не поддающаяся механизации — если только снять с вагонов крыши. Подставляли спины, тянули руками, чтобы аккуратно уложить мешки — тут не до шуток. Усталые, злые, в соленых рубахах. Бригадир, без слов, присоединился к парням; никто это, наверное, не оценил, кроме меня, а, может быть, за это и уважали его в бригаде, не «строил из себя начальника».

Говорил он во время работы мало, иногда ворчал:

— Ты не силой. Все равно груз сильней. Ты головой. У мешка-то головы нет.

Показывал, помогал — особенно молодым.

Один только раз в этот день он потерял выдержку. Спокойный, чуть насмешливый, пришел в дикую ярость. Зацепщик небрежно укрепил захват — массивный тяжелый тюк сорвался со строп и ухнул обратно в трюм. Упал в каком-нибудь метре от обомлевшего докера.

Он вылез на палубу, растерянный, мокрый. Застыл на месте, когда к нему со сжатыми кулаками подошел бригадир. Виновник был не из хилых, здоровенный рыжий парень. У него побледнели даже веснушки. Он стойко молчал, пока бригадир в весьма отборных выражениях высказывал ему все, что считал нужным.

Молчали и остальные.

Бригадир отвечал за их жизнь. Он отвечал за все — за сохранность грузов, за сроки погрузки и выгрузки, за их здоровье.

Через несколько дней они привыкли ко мне, стали разговаривать как со своим, просто не замечать, а для сценариста, режиссера, оператора только это и нужно.

Вот только замысел будущего фильма никак не рождался, тот единственный неповторимый замысел, вселяющий вдруг блаженный покой, когда после всех треволнений говоришь себе: «Да, это то!»

Были у них хорошие дни, когда все ладилось, дело шло споро, разгружали раньше срока. Были и плохие дни, когда что-нибудь не клеилось, ломались механизмы, рассыпался груз или вовремя не подавали вагоны.

Сначала терпеливо ждали, шутили с милыми девушками-приемщицами, тоже студентками, а когда ожидание затягивалось, а вагоны все не приходили, начинали ругаться на чем свет стоит.

Однажды в полдень хлынул дождь, какой там дождь — тропический ливень.

Откуда только взялась эта щедрая туча? Море гудело. Черная стена закрывала горизонт. Молнии секли ее. Огненный бич так и гулял по взъяренному небу, точно усмиряя его.

Ливень обрушился настолько внезапно, что машинисты портальных кранов не успели спуститься вниз. Сидели в своих кабинах-гнездах на двадцатиметровой высоте, в слепых потоках воды.

А вот грузчикам досталось. Выскочили из трюмов и нырнули в ливень — начали поспешно задраивать люки.

Но еще много грузов — мешки с сахаром, хлопком, джутом покоились в штабелях, на причалах. Принялись набрасывать брезент. Ветер трепал полотнища, как паруса в штормовую погоду. Кидались на бушующий брезент, гасили. Наконец, скрутили веревками.

Теперь можно спрятаться самим. Сначала были возбуждены, веселы — думали вот-вот кончится дождь. Не тут-то было. Достали домино, кое-кто учебники, книжки. И все поглядывали — как там со стихией.

Постепенно даже самые завзятые шутники помрачнели — срывался график разгрузки, убыток и порту и самим.

А ливень все ожесточался — белые струи плясали на железных палубах. Будто не волны раскачивали суда на рейде, а вот эти струи. Гром бил, как в барабан.

Ударил в последний раз — и ливня как не бывало.

Бригадир посмотрел на часы и плюнул, кончился рабочий день.

Потом взглянул на скучные лица парней, махнул рукой:

— По кружке!

В баре настроение как будто поднялось, пошли разговоры о политике, о футболе. Единодушны были только в одном — ругали свой «Черноморец»; и в это время к бригадиру протиснулся какой-то заросший, помятый тип и полез целоваться.

Оказалось — земляк, жили в одном дворе в Николаеве:

— Спросил буфетчика — «это что за компания?» А он говорит — «Грузчики из порта». Вот тебе и раз. А мать-то думает — учишься ты, в институте.

— Я и учусь.

— Ладно травить!

Бригадир отвернулся, и земляк, потоптавшись, удалился.

А дня через три, после смены, у ворот порта кто-то негромко окликнул бригадира:

— Петя!

Маленькая старушка в платочке, чистенькая, в полудеревенской обновке.

— Мама!

Разным видел я бригадира — плутоватым, насмешливым, разъяренным, как тогда во время истории с тюком,— но всегда это было оболочкой, вроде одежды на все случаи жизни, а под ней мускулистое напряженное тело, готовое к прыжку.

А сейчас он вдруг размяк, расплылся, расслабился, стал совсем другим, каким ни разу еще не был — поднял мать на вытянутых руках, она обомлела:

— Что ты Петя, люди!

Как-то даже не поцеловал, провел губами по ее лицу, мягко, как большой добрый пес,— и опустил на землю.

Старушка испуганно улыбалась, застенчиво, словно девчонка — быть может, стыдилась меня,— упрекнула сына:

— Ах ты, медведь!

А бригадир все еще удивлялся:

— Ты откуда взялась, мать?

— Откуда? — передразнила старушка. — Куда письма не ходят.

Бригадир сложил руки с наколками на груди, в виде покаянного креста:

— Писал!

— На прошлой пасхе!

— Редко, но писал,— стоял на своем бригадир.

— Раньше писал — учишься. А намедни сосед приехал — в порту, говорит, твой Петька капусту грузит. Вот и бросил писать.

— И ты поверила?! — заорал бригадир. — Скотине этой!

— Чего ж не верить? В школе-то как — два дня ходишь, один гуляешь.— Старушка горестно покачала головой.— Эх, ты, женатый, вроде, человек. Сына родил. Неужто опять голубей гоняешь?

Бригадир не стал больше оправдываться, вступать в объяснения, схватил мать одной рукой, в другой была у него голубая, клеенчатая сумка с книгами, в каких спортсмены носят свои атрибуты — майки, трусы,— остановил попутное такси, встав на его пути, чуть ли не запихнул старушку в машину, приказал садиться и мне, назвал водителю адрес.

Водитель был типичный одессит. Не мог удержаться от комментариев:

— Что случилось? Пожар, наводнение?

— Холера!

Во дворе института бригадир посадил мать на лавку у фонтана, мне приказал ее стеречь, через пять минут вернулся, слегка вспотев, и тем же аллюром, ничего не объясняя, потащил нас в аудиторию.

Мы со старухой сидели на задней скамье, с лоснящейся спинкой, а бригадир сдавал зачет по гидравлическим устройствам очкастому доценту с недоверчивым взглядом — рисовал схемы на потертой грифельной доске, писал формулы. Доцент сидел спиной к доске и смотрел в нашу сторону холодными стеклами. Потом резко повернулся, взглянул на доску и протянул руку к зачетной книжке.

Старушка, покидая аудиторию, почтительно поклонилась ему. Доцент, долговязый мужчина в жилетке и чрезвычайно узком пиджаке, вскочил и поклонился еще более почтительно и строго.

Мы шли по гулкому старому коридору с казарменными стенами, гуськом, торжественно и молча — ну совсем как дипломаты после подписания важнейшего договора о мире.

На дворе старушка, хитро прищурившись, спросила:

— Кем же ты будешь, Петя?

Бригадир ответил как-то неопределенно, с туманной грустью, философически:

— Хотелось бы человеком.

Жаль, что не удалось снять этот эпизод и внести его в сценарий, а потом и в фильм.

Конечно, можно, как говорят в документальном кино, «восстановить событие». Делают же так — берут какой-нибудь действительно происшедший факт и добросовестно восстанавливают с соблюдением всех обстоятельств, от одежды до места действия.

Допустим, можно привезти еще раз старуш-

ку в Одессу и «организовать» встречу с сыном у ворот порта. Потом нанять такси и отвезти ее в институт. Повторить, наконец, сдачу зачета. Все это можно! Для кино ничего невозможного нет.

И все, наверное, будет похоже. И очень похоже, особенно если бригадир, его мать и очкастый доцент окажутся прирожденными актерами. Впрочем, плохо, если они окажутся актерами и начнут играть, ибо чем лучше они станут играть, тем фальшивей будут выглядеть на документальном экране. Нет, пусть они, не мудрствуя лукаво, детально повторят все что было.

Но разве можно повторить первозданную жизнь, глубину и причудливость подлинных эмоций, тончайшую естественность, пульсирующую теплоту этого случая? Нет, лучше не надо.

Самолет улетал в Москву рано утром. Бригада работала в ночную смену.

Наверное, это одно из самых прекрасных зрелищ — грузовой порт ночью. Праздничный свет фонарей, голубые стрелы прожекторов, внезапно вспыхивающий свет маяка, скользящий по застывшему морю, там вдали, в адовой тьме, зыбкие очертания спящих судов, казалось бы, склеенных из прозрачной белой бумаги, ажурные башенные краны с каким-то очеловеченным чувством превосходства, перекидывающие груз с набережной на корабли и обратно, недовольный рокот лебедок, бессонные докеры за рычагами, и как-то особенно по-гриновски, романтично звучащие в ночи, несмолкаемые, бесконечные, как поток грузов — Вира! и Майна! — вся эта особенная, напряженная ночная жизнь, с удесятеренной опасностью для людей, совсем бесстрашно оглядывающих плывущие над головой тонные ящики, машины, тюки, будто плывущие сами по себе, ибо тонких тросов почти нельзя разглядеть в темноте.

Бригадир, уже изрядно уставший, пожал на прощание руку:

— Ну как, сообразил?

— Нет.

Он сочувственно качнул головой. Интересно, что он подумал — «тяжелая, должно быть, работа» или «слабенький, должно быть, сценарист».

Сценарий так и был написан — с подлинными наблюдениями, всяческими размышлениями, но без той единственной, генеральной мысли, которая может превратить любое наблюдение в искусство.

Так был снят и материал по этому сценарию — какие-то довольно живые зарисовки. А в целом? Обо всем — и ни о чем.

Чего же удивляться, если картина не складывалась, не получалась? Пробовали и так и этак. Десятки вариантов возникают только по одной причине, когда нет ясного, до конца осознанного одного варианта.

Срок сдачи картины приближался. Были затрачены средства, силы, время, пленка, а фильма все еще не было.

И в этот весьма критический момент вспомнился вдруг неснятый эпизод с бригадиром и его матерью, их встреча. Не то, чтобы этого эпизода не хватало в картине. Но вдруг он всплыл в памяти и как-то осветил монтажную, где мы сидели в тяжком раздумье, подобно тому, как кинжальный свет портового прожектора освещал стоящий под разгрузкой корабль. Да, конечно же, надо об этом!

Принято думать, что тяжелая работа огрубляет людей, делает их суровыми, жесткими, безразличными. Возможно, внешне это и так.

Но каким человечным был тогда бригадир с матерью. И с ребятами-докерами!

Так и надо сказать в дикторском тексте: «Станут они инженерами, юристами, учителями, а вот это, глубоко человеческое, останется с ними навсегда, рожденное в тяжелой работе в порту, плечом к плечу — мерка, которой они станут мерить людей, собственные невзгоды, успехи, всю жизнь».

Вратарь

На этот раз повезло. Знаменитый вратарь оказался дома. Два месяца гонялся за ним. Тренировки, матчи, поездки. Поздно вечером узнал, что он вернулся из турне по Южной Америке, где футбол оказывает влияние даже

на внешнюю политику государств, а рано утром услышал в трубке его хрипловатый голос:

— Приходите!

Дверь открыла жена. Подождала, пока я скину пальто. Интересно, как она относится к безграничной славе и спортивной страсти своего мужа? Разделяет ли этот, ни с чем несравнимый всемирный психоз или удивляется ему, пожимая плечами?

Великий вратарь, в голубом тренировочном костюме, лежал на тахте, с компрессом на горле.

Поднялся, вежливо подал руку и, сморщившись, пояснил:

— Ангина.

За матовым окном дрожали окоченевшие ветки с ледяной бахромой. Вернуться из знойного полушария в русскую зиму не удалось безнаказанно.

Спросил его:

— Может быть, вам трудно говорить?

Махнул рукой:

— Можно!

Прежде я видел его только издалека, с трибун. Впечатление не сместилось — гибкое, туго сплетенное тело. Лицо? Я знал его по фотографиям. Сейчас — вблизи — более тонкое, с живыми оттенками, оно откровенно выражало скверное настроение.

Болезненные люди, как известно, куда легче переносят недомогание — для них это норма жизни. А такие, как он — такие могут страдать от малейшего насморка. Для них любая болезнь, даже самая легкая — потеря мышечной радости, привычного ощущения силы.

— Садитесь!

Он пощупал горло, с трудом проглотил слюну, и снова махнул рукой, на этот раз с другим, раздражительным оттенком в лице: «Пропади оно пропадом! Давайте говорить».

Покорно ожидая вопросов, он смотрел на меня грустными глазами.

А я не знал, о чем спросить.

Вся сложность положения состояла в том, что я знал о нем, наверное, все. Прочел все, что писали тренеры, журналисты, спортивные друзья. Являться к кумиру футбольного мира и не знать его спортивного пути — было бы в высшей степени бестактно. Все равно, что явиться к Чарли Чаплину — да простят мне это сопоставление — и спросить:

— А какие вы ставили фильмы?

Да что там прочел! Сколько раз видел его в игре — восхищался, страшился, негодовал.

Пересмотрел все хроникальные футбольные фильмы, где он был когда-либо снят. В них он представал в обрывистых, нервных кадрах. Там в центре внимания была сама игра, с ее перипетиями, драматизмом и вечной новизной. В этих фильмах он был лишь одним из двадцати двух. Ибо тогда, в навеки канувших матчах, в погасших неповторимых импровизациях не только он решал судьбу встречи. В любую секунду ее мог решить любой игрок.

А сейчас предстояло сделать фильм о нем.

И вся цель моего визита состояла в том, чтобы найти в разговоре «крючок», как говорил режиссер, которым можно зацепить все, что мы знали о нем, какой-то неожиданный ход или свежую, оригинальную мысль, которая даст возможность выстроить фильм. Позволит из бесформенного скопища создать нечто цельное, ясное, захватывающее, стремительное!

Из кухни доносился энергичный стук тарелок — привычный аккомпанемент домашнего очага. И вратарь вдруг стал каким-то домашним — добрым, старым знакомым.

Задавать ему элементарные вопросы было бы просто глупо. Начинать игру с начала, «с центра поля» — бессмысленно. Предстояло вступить в игру с хода, в разгар встречи, когда на мяче уже отпечатались неисчислимые удары бутс:

— Как вам удалось взять пенальти в том матче?

Речь шла об одиннадцатиметровом штрафном ударе, который нанес один из лучших форвардов Италии, очень техничный игрок, о чем много писала пресса.

Вратарь ответил мгновенно и очень кратко:

— Угадал.

Он уже готов был к следующему вопросу. Вот что значит стоять в воротах. Отбил мяч →

и снова в стойке. Ведь могут тотчас ударить еще.

Но я не торопился. Мне некуда было торопиться. Я ждал этого разговора два месяца. И вежливо попросил расшифровать это емкое слово — «угадал».

— Простейшее дело. Мне было известно, что он бьет в таких случаях в «девятку» (верхний угол). Мяч, который невозможно достать, если не приготовиться заранее. Но и ему было известно, что я знаю эту его особенность, и приготовлюсь. Значит, нужно меня обмануть.

— Вы угадали именно это?

— Я так решил. Все дело в интуиции. Сказал себе — «он будет бить не в верхний угол, а в нижний». Но в какой? И уловил.

— Каким образом?

— Ну, это уж совсем просто. Набегая на мяч, он сделал обманное движение, будто собирается бить в левый угол. Значит, ударит в правый. Так и есть. Все остальное техника, реакция, доли секунды.

Дело не в том, что великий вратарь несколько раз проронил: «Ну, это просто». Тут не было никакого кокетства. Его могла выдать интонация. Но в обыденной, скучноватой манере рассказа таился тот же подтекст: «Ну, что в этом копаться, когда были случаи неизмеримо более сложные и драматичные».

Он был совершенно искренен. Ему не нужно было преодолевать барьер, разделяющий нередко людей знаменитых и малоизвестных.

Ну, а что касается меня, то болеющий человек с водочным компрессом на шее, да еще в поношенных домашних туфлях, каким бы он ни был, как-то приближается к вам, становится обычным, земным. Ангина тоже может стать основой сближения.

Держался вратарь с истинной простотой человека, уже давно переболевшего общим вниманием и бурной известностью. Говорить с ним было легко. Он вызывал на откровенность без всяких усилий. Разговор с ним напоминал временами фехтование с едва уловимым касанием шпаг.

Я сказал ему, что знал одного летчика-испытателя, который перед трудным испытанием самолета уезжал за город, ставил палатку где-нибудь на берегу пустынного ручья и там отдыхал в одиночестве, стараясь собраться.

— А как поступаете вы перед ответственным матчем?

— Тоже стараюсь уйти на природу. С удочкой или спиннингом.

— Помогает?

— Когда играешь, находишься в постоянном напряжении — держишь в глазах все поле, всех игроков, все перемещения, удары, полет мяча. Когда удишь рыбу — видишь только поплавок. Он помогает расслабиться.

— Прыгающий поплавок. Не напоминает ли он вам прыгающий мяч?

Вратарь ответил с неописуемым спокойствием и четкостью:

— Прыгающий поплавок напоминает мне, что пора дергать удочку.

Я улыбнулся. Он нет. Но это не рождало отчуждения. Его серьезность подкупала куда больше самой обольстительной болтовни. Я все еще искал «крючок»:

— Наиболее тяжелый момент в вашей футбольной биографии?

Он задумался, уйдя в бесчисленные воспоминания — этот нескончаемый суд памяти, никогда не освобождающий нас от ответственности.

— Их было много этих тяжелых моментов. В сущности, каждый пропущенный гол.

— А все же?

В таких дознаниях всегда есть своя мера жестокости. Поднимать тяжелую плиту, чтобы заглянуть в тайник. Вытащить на свет божий то, что человек старается хранить в забытье. Но как отступить, если хочешь докопаться до чего-то неизвестного, неожиданного? В сознании собственной жестокости есть тоже своя мера расплаты.

Об этом я размышлял, ожидая ответа.

— Тот гол на первенстве мира,— сказал вратарь.

Так я и думал. Тот самый нелепый мяч, который не влетел, не вкатился, а неуклюже вполз в ворота, как ленивый дремучий еж. И сборная вылетела из турнира.

Ахнули у телевизиров сотни миллионов людей. Схватились за голову болельщики в родной стране.

— Как это случилось?

Видимо, он не раз возвращался к печальному событию. И сейчас как будто все еще пытался его уяснить:

— Когда готовишься взять трудный мяч — идешь на все. Максимальное внимание, напряжение, воля. А тут...

— А тут?

— Мне показалось, что мяч катится мимо ворот. Не понимаю, почему я так решил? Какой-то гипноз. Стоял и смотрел, как он вползает в ворота.

Он впервые улыбнулся, чуть смущенно, не тому, о чем рассказал, а дальнейшему:

— Ни с кем не мог говорить. Несколько дней лежал плашмя. Уткнулся в подушку — и думал. Решил бросить футбол.

— Что вас побудило вернуться?

— Наверное, сознание, что это случайность... нелепая случайность, что еще могу играть.

В этот момент мне захотелось сказать ему, что я его понимаю, что я сам в юности играл в футбол. Но было как-то неловко. Все равно, что сказать пианисту-виртуозу: «А знаете, я умею «собачий вальс».

Но помню, очень хотелось сказать, что я его понимаю. По прошествии стольких лет просто страдаешь от горечи и стыда, вспоминая вдруг, как «промазал» в трех метрах от ворот или как беспомощно боролся с полузащитником, резким и быстрым, и, постыдно опаздывая к мячу, терял его на глазах всего стадиона.

Лучше не вспоминать. Лучше помнить, как удавалась игра, пробуждалась веселая злость, ощущение потаенной паники противника и все получалось — и пас и удары.

А взгляды, уважительные взгляды болельщиков, когда, победив, возвращались в раздевалку, мокрые, на одеревеневших ногах, с тайным, ликующим сознанием, что чего-то стоишь.

А почтение на родном дворе, когда кто-нибудь из мальчишек нес твой обшарпанный чемодан с усталыми бутцами и уже всем ребятам было известно, что ты «страшнейшим ударом послал плюху» под самую штангу. За это многое отдашь.

А тут мировой футбол, в стократ усиленные страсти, престиж, ликование, горе. Вспомнилось, как застрелилась болельщица чилийской команды, убедившись в ее поражении.

Супруга вратаря принесла из кухни чай и печенье. Она расставляла чашки с истинно женским изяществом — легко, бесшумно — такая же прекрасная особенность, как умение закрывать за собой двери без стука.

Судя по лицу вратаря, от него сейчас ускользали эти столь милые подробности семейного бытия. Он был всецело поглощен ангиной. Вернее, не ангиной, а тоскливым сознанием, что третий день уже не может быть там, где прыгает упругий мяч — пусть не на поле, оно заметено сейчас снегом — просто в зале с сыроватым полом и уменьшенными воротами, но все же с футболом, без которого уже никогда не сможет жить.

Жена дала ему две желтых таблетки. Он посмотрел на них с отвращением, сунул в рот, взял стакан с водой, сделал глоток.

И в этот миг меня осенило. «Гениальная» идея. Ведь на этом можно построить картину! Заинтересовать. Заинтриговать. Подчинить весь материал. Это и был тот самый «крючок».

Еле дождался, пока гримаса отвращения после «гнусного» лекарства покинет, наконец, лицо вратаря.

Вопрос был ясным и безобидным, как мяуканье кошки:

— Скажите, а кого из форвардов вы боялись больше всего?

Вот оно! Единоборство двух великих спортсменов, знающих цену друг другу. Потаенный гамбургский счет, который они ведут уже много лет, стараясь одолеть друг друга и самих себя.

Проходят матчи, чемпионаты, турне — ведется официальная летопись футбола, а у них свой собственный счет, и он известен только им.

С чего началось беспощадное единоборство? Можно придумать. Возможно, с чего-то очень

личного, затрагивающего бездонную область человеческих чувств, спортивный престиж, несокрушимую мужскую честь. Мало ли!

Вратарь молчал. Отвращение, которое еще недавно было написано на его лице, показалось ангельской улыбкой по сравнению с глубочайшим разочарованием, которое «весомо, грубо, зримо» обозначилось в его глазах.

— А я думал, вы разбираетесь в футболе,— промолвил он и сухо добавил:— Я боялся каждого игрока, который бил по моим воротам. Каждого. Известного — и любого новичка.

Это было, как удар палкой по голове, и вместе с тем, как озарение — вспышка «блица» в момент съемки, молния в суматошной путанице мыслей, высосанных из пальца.

Все, что я видел на стадионе, все, что прочел о вратаре, все, что успел разглядеть в коротких, рваных репортажных кадрах на экранчике монтажного стола в кинохранилище, обрело вдруг ясный, законченный смысл. И как это было просто!

Все достоинства вратаря, существовавшие в сознании почему-то разрозненно, в схоластическом отвлечении, слились в нечто единое. И так легко!

Ведь все это широко известно о нем — способность предугадать, как разовьется едва зародившаяся комбинация, обостренное восприятие нарастающей атаки, мгновенный выбор точной позиции, не только своей, но и подсказка защитникам — это почти математическое сочетание своей игры с игрой беков. Прославленное чутье на мяч, когда мгновенные броски в верхние и нижние углы, рискованная, но всегда осмысленная игра на вратарской, штрафной площадке и за ее пределами превращали ворота в неуязвимую крепость. Передача мяча руками именно тому игроку, который в большей степени, чем остальные, мог в ту же секунду породить ответный штурм.

Все это и многое другое — все, что называют в спорте «наигранными комбинациями», «суммой приемов», «техническим арсеналом», было лишь средством, подспорьем для творчества.

Игрок, если он настоящий игрок, обязан творить. Он и творил на поле — великий вратарь, творил больше, плодотворнее, ярче, чем другие, поэтому и стал великим.

И, конечно, «гениальный» вопрос, который я задал ему, не мог не озадачить его. Хорошо, что моя «наигранная» комбинация встретила лишь недоумение.

Неплохо было бы до беседы понять, что, конечно, он считался с любым форвардом, который угрожал его воротам, старался угадать его мысли, его действия, какими бы долями секунды они ни исчислялись, и противопоставлял им свое мгновенное решение, ибо он творил.

Я тоже, наверное, творил, когда играл в футбол, но, должно быть, как многие другие дилетанты и новички, еще не успел постичь применительно к футболу того, о чем сказала однажды известная поэтесса: «Писать легко до той поры, пока не поймешь, как это трудно».

Вратарь давно это понял — он творил совсем нелегко в сферах высокой спортивной мудрости. Поэтому за ним зачарованно следили миллионы людей.

Об этом мы и старались сделать картину. И все время горестно сокрушались, почему прежде так мало и так случайно снимали его, в годы расцвета и славы.

А вскоре он оставил спорт.

В отличие от композитора или писателя спортсмен бессилен творить до конца своих дней. Великий вратарь покинул ворота в возрасте, когда у многих художников лишь начинается зрелость.

В этом, наверное, самая большая трагедия спорта. И документального кино тоже, если оно опоздает.

Кино и социализм

М. Черненко

Кино Монголии

Здесь не было места кинематографу. И не могло быть. И не должно было. И то, что кино все-таки появилось на берегах реки Толы — не заемное, свое, натуральное,— относится к числу многих парадоксов в истории десятой музы.

В самом деле, феномен монгольского кино заключается в том, что оно было создано словно вопреки всем объективным законам развития кинематографа. Вспомним: изобретение Люмьеров было результатом длительного эволюционного развития и взаимодействия множества факторов — многовековой традиции литературной, театральной, изобразительной, музыкальной; фотографии; индустрии развлечений; навыков и устойчивых форм городской жизни; зрительной культуры горожанина и прочее, и прочее, включая такие, казалось бы, незначительные по отдельности факторы, как наличие в городах помещений, приспособленных для демонстрации фильмов. Все это и многое другое давно уже принято объединять удобной формулой «кино — искусство синтетическое», справедливость которой никому в развитых странах никогда не приходилось подвергать сомнению.

Между тем в Монголии, к моменту победы революции 1921 года, да и в последующее десятилетие отсутствовали, практически, все компоненты этой традиционной формулы.

Начать с основы основ кинематографа, с литературы. Какими, в самом первоначальном приближении, качествами должна обладать литература для кинематографа? Не углубляясь в детали, можно ответить: драматургией, опирающейся на факты реальной действительности; мало-мальски определенными характерами персонажей, тоже опирающимися на реальные жизненные прототипы; мало-мальски устоявшейся жанровой определенностью, устоявшимися читательскими стереотипами.

Так вот, ничем подобным литература дореволюционной Монголии не обладала. Ибо литературы, в современном понимании, не было. Ибо первые романы, соответствующие средневековым романам европейских литератур, появились здесь лишь в первой половине XIX столетия, а все остальное составляли аллегорические притчи, морализаторские поучения в духе народных сказок. Положение не слишком изменилось и в первые годы народной власти: на первых порах вся печатная продукция республики сводилась к фольклору, а первый литературный сборник был издан в 1929 году. Тогда же появилась «Отвергнутая девушка» Ц. Дамдинсурэна — первое крупное произведение новой прозы.

Произошло это всего за семь лет до создания студии «Монголкино».

И если так обстояло дело с литературой, то что же говорить о других искусствах.

Дореволюционная Монголия не знала театра не только в европейском смысле слова, она не знала театра, как сцены, как традиции. Быть может, только специалисты отмечают такие разрозненные факты театральной жизни феодальной страны, как домашние театры при дворах князей, как религиозные мистерии, приуроченные к буддистским праздникам в монастырях, как старый китайский театр, игравший для китайских купцов и ремесленников. Не случайно после победы революции театральное строительство пришлось начинать на пустом месте — сначала самодеятельные труппы, затем труппы полупрофессиональные. Первый — и долгое время единственный — профессиональный театр был создан

«Посланец народа», режиссер Д. Жигжид

только в 1933 году, за три года до рождения кинематографа.

Не лучше обстояло дело с другими искусствами. Вплоть до конца 30-х годов монгольская музыка ограничивалась степными песнопениями и импровизациями бродячих сказителей. Нотная грамота пришла в Монголию лишь перед самой войной, и можно без особого преувеличения сказать, что обязана она своим появлением потребностям кинематографа, ибо звуковое кино не могло обойтись без музыки, а музыку надо было писать, записывать и воспроизводить.

Культура бродячих скотоводов практически не знала изобразительного искусства. Лишь в период расцвета буддизма появляется ритуальная живопись, культовые композиции, включавшие в себя и бытовые, жанровые сценки. В начале XX века появляется живопись светская — в рамках той же иконописной манеры, плоскостной декоративности, которая при всей реалистичности деталей, при всем своем дотошном натурализме была необыкновенно далека от действительности. И не случайно изобразительное искусство после революции начиналось аллегорическим политическим плакатом, позволявшим использовать для новых, революционных целей именно эти, единственно существовавшие традиции...

Так обстояло дело со всеми теми компонентами культурного слоя, без которого было невозможно создание кинематографии — как искусства, как промышленности, как национальной потребности. Между тем искусство это было создано.

Прежде чем зачинать кино собственное, будущим энтузиастам монгольской десятой музы необходимо было увидеть свою жизнь, свою страну в зеркале кинематографии более зрелой, дружественной и близкой — географически, политически, идеологически.

И был глубочайший социальный смысл в том, что первым зеркалом революционной монгольской действительности оказалась картина одного из классиков советского кино Всеволода Пудовкина — «Потомок Чингисхана».

Любопытно, что, прокатывая в 20-е годы советские фильмы на немногочисленных киноустановках, руководители Министерства просвещения и Комитета по делам искусства высказывали опасения, что монтажные куски, основанные на советских стандартах, слишком коротки для монгольского зрителя, который не успевает внимательно рассмотреть, а тем более усвоить увиденное.

И потому руководство МНРП принимает решение единственно правильное, хотя и беспрецедентное: созданию кинопроизводства должно предшествовать создание минимальной кинематографической культуры зрителя. Это означало кинофикацию малолюдных, разбросанных по всей стране стойбищ, поселков и поселений. Это означало планомерную и целенаправленную эстетическую подготовку зрителя, приобщение его к элементарным законам и свойствам кинозрелища, к умению воспринимать движущуюся фотографию как факт искусства, а не реальной действительности и многое другое.

И хотя национальная кинематография рождалась под лозунгом — «арат должен знать свою страну», программа эта дополнялась призывом не менее значительным — «арат должен знать и понимать кино».

Поэтому, начиная с пленума ЦК МНРП от 7 марта 1925 года, во всех решениях партии и правительства, как одна из важнейших идеологических задач, фигурирует строительство кинотеатров, обеспечение провинциальных центров передвижками. В 1933 году создается прокатная контора «Монголкино», в следующем — Комитет по кино, в обязанности которому вменялось создание материальной базы кинопроизводства, подготовка технических и творческих кадров. Еще через год в Улан-Батор прибыла группа советских специалистов во главе с оператором С. Гусевым, начавшая обучение кинематографистов. Одновременно, в качестве учебной, а затем и производственной базы, была создана лаборатория для выпуска агитационных короткометражек, преобразованная затем в кинофабрику игровых и документальных картин.

В результате, всего через несколько месяцев выходит на экраны снятая под руководством С. Гусева и А. Лебедева первая лента монгольского кино — «Празднование Первого мая в Улан-Баторе», а полгода спустя — картина, посвященная годовщине Октябрьской революции.

Они были нескрываемо примитивны, эти ленты. Шел тридцать шестой год, звуковое кино уже успело забыть о своем немом прошлом, успело освободиться от оков неподвижной, громоздкой и капризной звукозаписывающей аппаратуры,— а монгольские кинематографисты проходили люмьеровский период своей истории, снимая немые ленты, монтируя их — в самом прямом смысле — на руках. И тем не менее эти ленты были подлинным началом, первым экзаменом на профессиональ-

«Дружба дружбой». Режиссер Д. Хишигт

ное, пусть технически отсталое, но собственное кинопроизводство.

Это прямое приобщение к производству было тем более важно, что в это же время кинематографистам МНР предстояло пройти последнюю подготовительную ступень начального кинообразования — участие в съемках советского фильма «Сын Монголии».

Точнее всего сформулировал эстетическое значение фильма тогдашний руководитель «Ленфильма» А. Пиотровский: «...Этот фильм... сделан в основном для зрителя Монголии, как подарок монгольскому народу... То, что искусство более передовой страны культурно обращается к жизни и быту народа более отсталого не затем, чтобы найти «острый материал» в экзотическом примитиве, и не затем, чтобы художественными средствами внушить отсталому племени убогие понятия о превосходстве «белого человека», а чтобы показать дружественному народу образы его героев, чтобы укрепить его государственное самосознание».

Однако одних лишь добрых чувств по отношению к дружественному народу было бы недостаточно: существовала вполне реальная опасность, что монгольский зритель попросту не поймет той сложности языка, которым владело советское кино. И наибольшей заслугой Ильи Трауберга как раз и явилось то, что ему удалось найти ключ к рассказу монголам о монголах не только в своей ленте, но и определить драматургию и стилистику кино МНР на многие годы.

Этим единственным ключом к сердцу неискушенного зрителя на этапе первоначального эстетического накопления мог быть только фольклор.

Однако будь «Сын Монголии» лишь талантливой экранизацией сказки, он вряд ли мог занять то место в истории кино МНР, которое не теряет уже почти четыре десятилетия. Причиной тому было решительное переосмысление байки о простаке Цэвэне и красавице Дулме, предпринятое авторами в полном соответствии с духом и потребностями эпохи: привычная сказочная схема была опрокинута в историческую реальность первой четверти нашего века, натурализирована в точных и классово определенных реалиях монгольской жизни.

В уже цитировавшейся статье А. Пиотровский писал: «Сказка стала политикой... Фольклорность сюжетных ходов, фольклорность образов и, в первую очередь, центрального образа придают картине ту ясность, упругость и обобщенную реалистичность, которые как раз и являются чертами народной сказки, столь плодотворно использованной в картине».

И в главном Пиотровский был прав. Не вина авторов картины, что фильм воспринимался чисто сюжетно, что зритель отлично воспринимал отдельные перипетии, сочувствовал героям, ненавидел врагов, но зачастую не разбирался в тонкостях. Это было естественно: нынешний, почти сорокалетний опыт монгольской кинематографии, да и многих других, родившихся позднее, после деколонизации Азии и Африки, показывает генетическую невозможность прямого использования чужих образцов, сколь бы близки они ни были — идейно или эстетически. Кинематографиям, не родившимся в эпоху Люмьеров, приходилось неминуемо проходить весь путь развития нового искусства — со всеми ошибками и находками более удачливых кинематографий. И потому «Сын Монголии» стал для начинающей кинематографии не столько образцом для подражания, сколько своеобразным указателем будущего развития.

Подтверждения не пришлось ждать долго. Путь, который страна должна была в кратчайший исторический срок пройти от феодализма к социализму, требовал сосредоточить все силы кинематографа на задачах политико-просветительных, откровенно дидактических. В сущности, картины, последовавшие за «Сыном Монголии», повторяли тот же путь, который проходило ранее кино советское. И, наверно, для каждой монгольской агитки этого периода можно найти буквальный аналог в арсенале агиток советских 1919—1921 годов, в элементарной, если не заведомо примитивной форме пропагандировавших и разъяснявших те или иные злободневные проблемы и задачи.

По прошествии тридцати пяти лет можно

«Гочо и его родители», режиссер Д. Жигжид

посмеиваться над наивностью драматургии, над прямолинейностью, а то и полным отсутствием мотивировок, однако за всеми этими болезнями роста отчетливо проступало нелегкое и драматическое преодоление феодально-теократических пережитков в сознании народа, шагнувшего из XVII в XX век.

И было в этих агитках еще одно, незапланированное, чисто подсознательное достоинство: восторженное и цепкое внимание к контрастам старого и нового, к парадоксальному сосуществованию и противоборству феодального и социалистического. За наивностью сюжетов, в их щелях, между сценарными ухищрениями, на экран проникали подробности, детали, образовывавшие фотографическое естество действия, его непреднамеренный документализм. В этом открытии нового мира игровые картины немногим отличались от лент документальных. Жанровые различия еще просто не существовали.

Стремление к прямому, неприкрашенному документализму наиболее отчетливо проявилось в первой героической ленте «Монголкино» — фильме «Гонгор» («Первый урок»), за которой последовал целый тематический цикл, посвященный борьбе народно-революционной армии в 30—40-х годах, военно-патриотическому воспитанию народа перед лицом неминуемого нападения извне. Т. Нацагдорж начинает свой фильм о пограничнике портретом самого Гонгора. Именно он, ставший ко времени съемок крупным военачальником, играет в фильме себя самого, повторяя на экране мельчайшие подробности давнего боя.

«Гонгор» вышел на экраны в 1940 году, после разгрома японцев у Халхин-Гола, где сильнейшая армия Азии была разбита наголову объединенными усилиями советских красноармейцев и монгольских цириков, когда радость победы отнюдь не заслоняла понимания того, что война еще далеко не закончена, что патриотическое воспитание народа по существу только начинается. Естественно, что монгольским кинематографистам в ту пору было не до правдоподобия. Точнее говоря, правдоподобию этому не возбранялось существовать на экране — фоном, подробностями быта, нравов, пейзажей, то есть всей той исторической и социальной данностью, которую и следовало защищать от внешнего врага. И не реалистичность ситуаций, характеров и антуража была главной — куда более существенно было из картины в картину демонстрировать зрителю строжайшую однозначность плаката.

Тем не менее, традиции кинематографической эпики, реализма проявились в кино МНР именно в этих короткометражках начала 40-х годов.

Это отнюдь не парадокс. Опасность, нависшая над страной, не была ликвидирована победой у Халхин-Гола, что подтвердилось всего через несколько лет участием МНР в советско-японской войне 1945 года. Агитки прошлых лет оказывались уже недостаточными для патриотического воспитания народа. И потому кинематограф Монголии совершает решительный поворот в рамках той же литературной традиции, отказываясь на время от первоначальной эпичности плаката в пользу эпики легендарной, сфокусированной в герое народных сказаний, свободном от личностных черт, персонифицирующем эпоху, сражающемся с противником в одиночку и одолевающем его исключительно личным мужеством и храбростью.

И в 1941—1942 годах на смену агиткам приходят первые исторические полотна монгольского кино, снятые с помощью и под руководством советских кинематографистов.

Первым из них была эпическая лента «Его зовут Сухэ-Батор», созданная А. Зархи и И. Хейфицем по сценарию Б. Лапина и З. Хацревина. С монгольской стороны постановщиком был Т. Нацагдорж. Остальная группа фильма строилась строго паритетно. Словом, это была уже настоящая совместная постановка, осуществленная полноправными партнерами, в отличие от недавнего «Сына Монголии».

Однако шесть лет, разделявшие два фильма, были не простыми годами. МНР завершила общедемократический этап революции, приступила к строительству социализма, получила возможность окинуть зрелым взглядом сделанное, оценить достижения своего первого двадцатилетия. А это требовало реализма куда более высокого, гуманистического и демократического, ограничиться реализмом чисто просветительским было уже невозможно.

Естественно, что без фильмов историко-революционных, без эпических полотен о революции, символизированной и сфокусированной в образе ее вождя Сухэ-Батора, монгольское кино не могло двигаться дальше. И столь же естественно, что жанр этот пришел в Монголию из СССР.

В самом деле, даже беглого взгляда достаточно, чтобы обнаружить в «Сухэ-Баторе» отчетливое генетическое сходство и с «Чапаевым», и со «Щорсом», и с «Котовским». Это сходство не только сюжетно, оно не менее отчетливо идеологически — реальная человеческая личность, взятая в реальной же, документированной исторической обстановке, обретает измерение легенды, а вслед за ней и благодаря ей приобретает то же измерение и сама обстановка.

Но хотя «Сухэ-Батор» в значительной степени опирался на традиции советского кино и сделан был, в сущности, руками советских кинематографистов, однако его уже не назвать «подарком монгольскому народу». Теперь кинематографисты МНР обладали достаточным профессионализмом, чтобы принять, как свои собственные, все достижения звукового кино начала 40-х годов.

Подтверждением тому стала следующая работа студии «Монголкино», двухсерийная историческая эпопея «Степные витязи», созданная почти без участия советских коллег, если не считать Юрия Тарича, соавтора сценария и художественного руководителя постановки, работавшего в те годы советником правительства МНР по вопросам кино.

Быть может, и здесь нетрудно отыскать подходящий аналог в историко-патриотическом арсенале советского кино — то ли «Александр Невский», то ли «Богдан Хмельницкий», то ли «Георгий Саакадзе». И здесь речь идет о временах отдаленных и трагических, о консолидации нации перед лицом внешнего врага и внутренних раздоров, о создании национального государства, монолитного и могущественного, сплоченного вокруг державной идеи единства.

Здесь, кроме традиции советской, монгольское искусство знало и традицию собственную. Еще в середине тридцатых годов улан-баторский театр осуществляет постановку историко-патриотических музыкальных драм «Среди

печальных гор» Д. Нацагдоржа и «Арат Дамдин и княжна Долгор» Ш. Аюуши, первые попытки создания национальной эпики на базе фольклора и средневековых летописей. Удельный вес этой драматургии в репертуаре многократно увеличивается в начале сороковых годов, после боев у Халхин-Гола.

На пересечении двух этих традиций и появились «Степные витязи», действие которых отнесено в XVII век.

В сюжете «Степных витязей» недвусмысленно прочитывался апофеоз в честь тех, кто боролся некогда за честь и независимость страны; апофеоз в честь тех, кто борется и ныне. И авторы завершают фильм прямым пропагандистским акцентом: знак «соёмбо» на средневековом штандарте вновь появляется на экране — на знамени революционного народа, связывая воедино славное прошлое с не менее славным настоящим.

«Степные витязи» вышли на экраны в конце 1945 года, после победы над Японией, в начале нового, социалистического этапа развития МНР. Естественно, что сейчас, в мирное время, искусство Монголии уже не могло ограничиваться самыми патриотическими и духоподъемными воспоминаниями о прошлом. Мирное время требовало немедленного и внимательного осмысления того, что происходит нынче, сию минуту.

Именно этим и было вызвано постановление ЦК МНРП «О репертуаре музыкально-драматического театра и мерах по улучшению творческой работы в театре», опубликованное в январе 1947 года. И пусть в постановлении не было ни слова о кино (да и стоила ли упоминания одна-единственная лента), но пути развития национального искусства, сформулированные в этом документе, стали программой действия и для работников «Монголкино». А это означало решительную приостановку работы над историческими лентами, мгновенную переориентировку студии на современную тему.

Однако ни умения, ни соответствующей драматургии не оказалось, и в результате почти на целое десятилетие игровое кино ушло из планов студии. А задача планомерной и разносторонней инвентаризации действительности была возложена на плечи документалистов, которыми был уже накоплен известный опыт: достаточно назвать такие ленты, как «Двадцать лет МНР» (1941), «Монголия» (1944), «Независимая Монголия» (1946). После постановления ЦК МНРП были созданы полнометражные картины «Железная дорога» (1949) — о строительстве линии, соединившей Улан-Батор с транссибирской магистралью, «Монгольская Народная Республика» (1951). На первый взгляд, тематика этих фильмов достаточно однообразна — однако в период строительства социализма главным было именно это: как изменялось в столь короткие сроки лицо Монголии. Если добавить к этому изрядное количество учебно-просветительных фильмов да киножурнал «Наша родина», то надо сказать, что немногочисленные кадры «Монголкино» не сидели без работы. Тем более что вынужденный перерыв в производстве игровых картин был использован руководством студии для новой кампании по кинообразованию зрителя, определяющим фактором которой стал массовый дубляж советских фильмов.

Сегодня можно спорить о художественных достоинствах тех или иных картин, ставших тогда достоянием монгольского зрителя, но в ту пору речь шла о другом: дублируя советские картины на родной язык, кинематографисты МНР как бы повторяли заново весь производственный, эстетический, идеологический процесс создания этих лент. Говоря короче, проходили на каждой из них и все вместе высшую школу кинематографического мастерства. А затем, в Москву, во ВГИК, уже за настоящим, всамделишным образованием отправилось все будущее монгольского кино — сценаристы и режиссеры, операторы и художники — Ц. Зандраа и Р. Доржпалам, Б. Сумхуу и О. Уртнасан, Ж. Бунтар и Б. Жамсран. Пионерский период монгольской кинематографии закончился.

В 1954 году вернулся в Улан-Батор первый выпускник ВГИКа и первый профессиональный сценарист монгольского кино Ц. Зандраа. Впрочем, сценаристом он выехал из Москвы

в Улан-Баторе он стал режиссером, ибо тогда, в середине пятидесятых годов, разделения труда в «Монголкино» еще не существовало: операторы писали сценарии, сценаристы снимали, режиссеры становились за камеру, художники оказывались директорами картин. Ибо кинематографисты возвращались из ВГИКа, так сказать, «на вырост»: в 1954-м вышел на экраны один фильм, в 1955-м — тоже, в 1956-м — два, в 1957-м — снова один, а в 1958-м производство отсутствовало вовсе.

Однако дело, разумеется, не в количестве. А в том, что игровое кино, начавшись во второй раз, уже не могло остановиться. Что было положено начало регулярному кинопроизводству. Что производство это начиналось в новом контексте не только монгольской действительности, но и тех тенденций, которые только-только формировались и формулировались в киноискусстве социалистических стран и, в первую очередь, в кино советском.

Я рискнул бы назвать эту тенденцию «розовым реализмом», не вкладывая в это понятие ничего для реализма обидного. В самом деле, не уходя еще от «производственного фильма», кинематографисты обнаруживали в нем не только конфликты между хорошим и лучшим, рассматривали своих героев не только в их отношении к средствам производства, а их коллизии не только, как прямое отражение производственных отношений,— но и нормальное человеческое бытие, микроструктуры обыденной жизни. Естественно, что этот анализ был не слишком глубок, что конфликты не могли быть чрезмерно остры — на это не хватало ни опыта, ни эстетической и гражданской смелости. И потому наиболее удобным средством исследования оказывалась бытовая комедия — жанр, в котором наиболее острые углы всегда можно объяснить за счет естественного преувеличения, за счет самого жанра.

Эти тенденции еще только рождались в сфере общественного подсознания, но именно их привез в своем дипломном сценарии — бытовой комедии «Новый год» Ц. Зандраа.

Новизна «Нового года» начиналась с героя— передовика производства Пунцага, первого, пожалуй, монгола, появившегося на экране не в традиционном халате, а в европейском костюме и кепке. Это может показаться незначительным, но для монгольского экрана столь мелкий факт был не менее важен, чем современная фабрика, на которой работает Пунцаг — живое свидетельство индустриализирующейся страны, чем больница, где работает его невеста — свидетельство современного

«Один из многих», режиссер Д. Жигжид

«Наводнение», режиссер Д. Жигжид

здравоохранения; чем, наконец, сюжетный повод комедии — Пунцаг выполнил годовой план в марте и решил устроить празднование собственного нового года. Это вызывает массу комических осложнений, ибо мать героя полагает, что речь идет о свадьбе и сообщает об этом невесте, а невеста подозревает Пунцага в измене... Разумеется, все кончится хорошо, как и полагается в комедии, однако даже эта непритязательная фарсовость была открытием нового, вполне современного взгляда на жизнь, нового метода исследования и изображения действительности.

Вторая половина 50-х годов проходит в Улан-Баторе под знаком освоения всего того, что было пропущено в годы вынужденного перерыва — примерки всего, что было чем-то само собою разумеющимся для развитых кинематографий.

Потому в контексте рождающейся кинематографии были равно значительны и унылодидактическая лента «Два скотовода», поставленная в 1955 году, по сценарию Ц. Зандраа, крупнейшим деятелем национального театра Э. Оюун, и музыкально-видовая кинопрограмма «Наши мелодии», и неожиданная сатирическая комедия Р. Доржпалама «Что нам мешает».

Первый период регулярного кинопроизводства можно с полным правом назвать периодом первоначального накопления — и тематического, и жанрового, и просто профессионального. Разумеется, на этом пути неопытных режиссеров и сценаристов подстерегала вполне реальная, а зачастую и непреодолимая опасность схематизма, но без этого, без учебы на собственных ошибках, на собственных болезнях роста монгольское кино не могло бы двигаться дальше.

И сравнивая эти картины с агитками тридцатых годов, проще всего обнаружить в них отсутствие взвинченной патетики, перенесение тяжести с чисто публицистических коллизий на столкновения людей, обладающих уже и собственными характерами, резонами и противоречиями. Однако перемены происходят не только в драматургии. Они не менее отчетливы и в сфере чисто фотографической. Вновь родившееся игровое кино не ограничивается сюжетикой, оно дотошно и неспешно фиксирует на пленке картины уходящего быта, картины быта возникающего, обнаруживая при этом уже не восторг или негодование, а привычное, естественное, объективное в том, что перемены происходят именно таким образом.

В этой связи нельзя не отметить непригод-

ность привычного эстетического инструментария к таким феноменам идеологии и эстетики, как кино МНР. В самом деле, всякий знает: описательность — это синоним бескрылого натурализма, фотографизма и т. д. и т. п. Между тем в специфических обстоятельствах МНР описательность была необходимым этапом, без которого был невозможен реализм более высокого, обобщенного уровня.

Вряд ли в этом отдавали себе отчет кинематографисты Монголии 50-х годов — скорее, этого требовала внутренняя логика саморазвития их искусства, а осмысление процесса пришло позже. Однако подтверждением этого наблюдения является то, что продукция «Монголкино» конца пятидесятых годов почти буквально повторяет тематику и сюжетику кинематографа годов тридцатых. Новое поколение ощущало непреодолимую потребность еще раз пройти по пути пионеров, чтобы еще раз попробовать пригодность однажды использованных сюжетов на зуб современности.

Этим объясняется, к примеру, появление фильма «Посланец народа», во многом напоминающего «Сухэ-Батора» и позволившего обнаружить в испытанном жанре возможности новые и плодотворные. «Его зовут Сухэ-Батор» был традиционной историко-революционной сагой о вожде, о трудном начале переустройства общественного сознания, о революции в целом, о нации в целом, о враге в целом, обобщенном и типизированном до символа. Спустя два десятилетия требовалось другое. Революция как легенда давно уже стала частью общественного сознания, и зритель, частица этого сознания, ощущал потребность собственной, индивидуальной идентификации с этим славным прошлым, необходимость почувствовать революцию изнутри, как бы глазами ее участника и свидетеля.

Отвечая этой потребности, авторы «Посланца народа» выстраивают сюжет зеркально. Чисто фабульный повод — письмо, которое пишут Сухэ-Батору страдающие под игом собственных феодалов и чужеземных захватчиков араты и цирики,— не существен для судеб революции, все и так уже обусловлено ходом истории. Он несуществен даже для судеб самих героев: и без письма Сухэ-Батор готовит войско, чтобы разгромить китайских гаминов и русских белогвардейцев. Письмо это необходимо в плане внутреннего самоопределения каждого из героев, в плане внутренней готовности отдать революции свою жизнь. Именно поэтому письмо и выводит каждого на авансцену революции, сколь бы незначительна исторически ни была его реальная, объективная роль.

Все это означало не только драматургическое обогащение жанра. Это означало прогресс в освоении реалистической драматургии, требовавшей не героев-знаков, представителей той или иной социальной группы, но характеров, наделенных личностными, индивидуальными чертами, действующих не потому только, что так, а не иначе велит история, а потому, что именно так сложилась их жизнь, их судьба.

«Посланец народа» был наиболее решительным шагом к реализму в монгольском кино 50-х годов. Но шагом отнюдь не единственным.

Здесь, спустя два-три десятилетия, вновь возникают на экране обстоятельства и герои, поразительно похожие на те, что составляли силу лучших советских картин 30-х годов. В самом деле, разве не похожа на классический фильм «Член правительства» картина Б. Жамсрана «Халат не по размеру»? Разумеется, и здесь речь идет не о подражании, скорее — о сходной исторической ситуации, о том же процессе психологического и экономического раскрепощения женщин. С той разницей, что для Сэвиджмы колхозная действительность давно уже стала естественной, что за нее уже не нужно бороться, в ней просто нужно трудиться. И ее нечаянная победа над собственным мужем, вчерашним передовиком, безусловным кандидатом на столичный съезд скотоводов, и определяется этой уверенностью в своей значительности, независимости, готовности к любым переменам.

Впрочем, не в конфликте и героине новизна и оригинальность сюжета. В отличие от трагедийного накала «Члена правительства» «Халат не по размеру» решается в несерьезном жанре бытового анекдота. В центре сюжета

оказывается забавная история о том, как послушная жена шьет мужу новый халат для поездки в столицу, а в результате на съезд отправляется сама, и муж надевает на нее предназначавшийся для него халат, к которому прикалывает свой, честно заслуженный некогда значок передовика труда.

Разумеется, жанр социально-бытового анекдота не мог претендовать на глубину постижения реальности. Достаточно того, что он внимательно и лучезарно регистрировал все новые и новые стороны постоянно обогащающейся реальности, а в лучших образцах жанра комический сюжет отнюдь не препятствовал наблюдениям серьезным и глубоким.

В самом деле, комедия Р. Доржпалама «Вкус свежего ветра» не выходит за пределы анекдота о застенчивом бухгалтере, обязанном ежегодно отработать двадцать шесть суток в сфере непосредственного материального производства. Производством этим оказывается стройка, где герою приходится работать каменщиком под насмешливыми взглядами пяти красоток в ватниках. Естественно, герой влюбится в одну из них, поймет, что у него нет шансов покорить ее сердце: и норму каменщика выполнить не под силу, и на лыжах он в жизни своей не стоял. Естественно, он преодолеет свою слабость, наловчится класть кирпичи, а после работы, едва держась на ногах, будет тренироваться на лыжне, пока не добьется успеха. Тут не обойдется без квипро-кво: героиня будет думать, что герой чемпион по слалому, а герой будет думать, что героиня не каменщица, а тоже, как он сам, бухгалтер. Однако все кончится благополучно.

Но за банальным этим сюжетом обнаруживались обстоятельства куда более существенные, чем застенчивая любовь его героев. В стране, где ламаизм ставил женщину ниже верблюда в экономической и бытовой иерархии ценностей, сегодня ее нужно уже завоевывать, быть ей достойным партнером — в работе, спорте, любви. Это и оказывается главным в картине Доржпалама — естественность, укорененность элементов новой действительности; то, что взгляд кинематографистов уже не останавливается на них с этнографическим восторгом и удивлением.

По этой же причине жанр бытового анекдота не мог господствовать на монгольском экране сколько-нибудь продолжительное время. Как инструмент исследования он был слишком ограничен, он мог развиваться только вширь— еще один аспект человеческих отношений, еще, еще. Между тем действительность раз-

«Степное эхо», режиссер Ц. Цэрэндорж

вивалась не только вширь, она обнаруживала в себе неожиданные сложности. А здесь требовался иной подход, иной, более аналитический инструментарий.

И всего через год после фильма-анекдота «Вкуса свежего ветра» выходит на экран картина Д. Жигжида «Гочо и его родители», обладающая вполне отчетливыми чертами бытовой социальной драмы. В самом деле, еще недавно весь антураж этой истории был бы предметом умиленной ленты о передовом шофере, колесившем на своем грузовике по бескрайним степям республики; о жене его, медсестре и певице из самодеятельного ансамбля; о сыне, мальчугане Гочо, пионере и юном натуралисте. Однако теперь авторов интересует другое. Ибо новая нравственность, новый темп и ритм жизни разрушили древнюю этическую инфраструктуру, а новая еще не устоялась, и это оказывается источником вполне драматических осложнений и конфликтов. Да, Самдан по праву может стать украшением любой доски почета, но достигается это его полным отсутствием дома. Да, Долгор не только закончила медицинскую школу, что еще недавно было актом революционным, она еще поет со сцены, на людях, и даже отправляется на гастроли, покидая мужний дом.

Авторы фильма, в меру сил своих, исследуют именно эту оборотную сторону прогресса. Правда, облегчая свою задачу тем, что отдают сюжет в руки мальчика, что рассматривают его глазами школьника, страдающего и тяготящегося семейной драмой. Впрочем, сценаристы и режиссер чувствуют себя неуверенно не только в исследовании самой проблемы, они неловки и чисто драматургически. Кажется, что они стесняются своего интереса к «нетипичным» аспектам действительности и поэтому отягощают картину эпизодами, не имеющими к сюжету отношения: концертами, повторяющимися мотивировками измены Долгор, ретроспекциями... Впрочем, не об этом речь. Речь о том, что Долгор увлеклась коллегой по ансамблю, прекрасным певцом и отъявленным сердцеедом, что Самдан, узнав об этом, отправляется куда глаза глядят, в длительную командировку; что прозревшая Долгор убеждается в том, что возлюбленный обманывает и ее; что вдали от матери и отца тоскует Гочо, не находит себе места, пишет отцу в Улан-Батор и, не дождавшись ответа, отправляется автостопом в столицу...

Проблема, в сущности, уже названа, и авторы вполне могли бы закончить фильм приличествующим хеппи-эндом, но драматургическая беспомощность затягивает ленту еще на несколько наивных кви-про-кво: Гочо придет в гараж, где работает отец, и разминется с ним, потом отправится к отцу на квартиру, но зловредная соседка не пустит его в дом, затем затеет драку с городскими мальчишками, из которой его спасут... воры, едва не станет их пособником, попадет в милицию, и та в два счета разыщет мать и отца, чтобы свести их вместе, в прежнюю счастливую и крепкую семью.

Впрочем, это неумение закончить картину вовремя, наверно, имело причиной своей не только сценарную непоследовательность: логика аналитического отношения к действительности разламывала, размывала завершенную гармоничность павильонной драмы. Ибо, обнаружив многозначность жизни, вычленив из нее одну-единственную проблему, авторы находили рядом и другие, не менее важные. И пусть не все они были столь экзотичны, как адюльтер по-монгольски или мир улан-баторских карманников, однако камера Жигжида обнаруживала рядом с проблемой этической, органически вытекавшей из положительных перемен действительности, факты и явления, казалось бы, не имевшие ни корней, ни права на существование: картежников и пьяниц, сварливых соседок и бездушных телефонисток. Спору нет, все эти факты были ничтожны и несущественны, однако даже простое упоминание о них на экране свидетельствовало о том, что монгольское кино перестают смущать незапланированные драматургически сложности жизни, что период «розового реализма» незаметно и естественно подходил к концу, что приближалась пора более глубокого и всестороннего исследования реальности.

Пора эта началась в 1962 году, когда вышло

на экраны первое оригинальное эпическое полотно монгольского кино, двухсерийный социальный кинороман Д. Жигжида по сценарию Л. Вангана.

Снова 20-е годы. В Улан-Баторе победила революция, изгнаны оккупанты, а здесь, в Западной Монголии, еще ничто не изменилось. Сюда, в последний оазис феодализма, приезжает из революционной столицы молодой учитель Чимид. И вся картина посвящена тому, как расходятся от героя революционные идеи, как захватывают все новых приверженцев, как возникает в заброшенном кочевье ячейка ревсомола, как нищие аратские дети, преодолевая сопротивление классового врага и собственных родителей, начинают учиться. И когда на границах республики поднимают восстание феодалы и ламы, именно Чимид, во главе своих учеников, принимает на себя удар контрреволюционных банд. Но сюжет «Одного из многих» на этом не останавливается, развиваясь в соответствии с повествовательной традицией семейно-исторического романа, позволяющего смоделировать на крохотной человеческой общности конфликты и драмы, свойственные целой исторической эпохе.

В соответствии с этой традицией возлюбленная Чимида Цэрма, насильно выданная в отсутствие героя за коварного Гурсэда, порывает с ненавистным мужем и, захватив с собой маленького сынишку, уходит к Чимиду, чтобы пройти вместе с ним по извилистым дорогам истории.

Таково содержание первой части дилогии, и, остановись авторы лишь на этом, и тогда фильм их сыграл бы значительную роль в развитии кино МНР, как первая попытка показать революцию не через баталистику и возвышенную патетику классовых битв, а через конкретные человеческие судьбы. Но Ванган и Жигжид пошли дальше, обратившись к не менее драматическим событиям отечественной истории, до тех пор находившимся вне пределов художественного анализа.

Время действия второй части — конец 30-х годов. Место действия — та же школа. Герой — тот же учитель Чимид, постаревший, окруженный уважением. Ушли в большой мир его ученики, те, кто рискнул когда-то первым переступить порог школы. Чимида направляют учиться дальше, в столицу. Но тут, в Улан-Баторе, оказывается вдруг, что черно-белая диалектика классовой борьбы еще не стала историей, что враг затаился, принял новое обличье. В столице Чимида настигает донос Гурсэда. Чимид арестован, позорный ярлык сына «врага народа» ложится на выросшего Чинбата, распадается семья, связи с самыми близкими, теми, кто обязан был верить и знать. И пусть все кончается благополучно: разоблачен и обезврежен Гурсэд, Чимид завершил учебу и становится партийным работником, а затем политруком воинской части пограничников, Чинбат с успехом заканчивает летное училище, обнаруживая талант авиатора, однако драматизм эпохи, непростота исторического развития обрели в дилогии невиданную до тех пор в кино МНР глубину, определив во многом ее дальнейшее развитие. После «Одного из многих» и «Следа человека» даже привычная «розовость» отечественного экрана приобретает несравненно более жесткий оттенок, сохраняя лишь самые общие черты уже традиционного мироощущения.

Быть может, наиболее заметно это в картине Р. Доржпалама «Ох, уж эти девушки», одной из наиболее известных за пределами страны лент «Монголкино». «Ох, уж эти девушки» — типичный образчик фарса с переодеваниями, не свойственного до тех пор традиционной обстоятельности, застольной неторопливости монгольского искусства. К тому же, в ленте Доржпалама речь идет о вещах и вовсе в Монголии неслыханных: подумать только, городская девчонка, получив диплом зоотехника, отправляется в отдаленный кооператив, переодевшись в мужское платье, обрезав косы и наклеив усы! Разумеется, происходит это не без причины: председатель кооператива, угнетенный женским равноправием — одна требует построить ясли, ибо ей не с кем оставить ребенка, другая идет в декрет, обнажая ответственный участок на ферме, третья собирается уехать в другой район вслед за мужем—

«Большая мать», режиссер Р. Доржпалам

становится ярым женоненавистником и зарекается брать на работу женщин. К тому же, переодевшаяся героиня оказывается невестой его собственного сына, и все это запутывает сюжет до такой степени, что у авторов почти не остается времени, чтобы поставить в финале все надлежащие точки над «и».

Но значение картины Доржпалама определялось, конечно, не легкостью, с которой режиссер овладел противоестественным жанром фарса. «Ох, уж эти девушки» продолжали исследование простейшей модели социальных и нравственных перемен монгольского общества: эмансипации женщины, тех последствий, которые принесли разрушение феодальной структуры семьи, брака, материнства, тех противоречий, которые сопутствовали этим яростным переменам в сознании.

Однако, указывая на противоречия развития, «розовые комедии» во многом снимали серьезность проблемы самой жанровой определенностью этих лент. И не случайно, как бы в подкрепление этих картин о современности, одновременно выходят на экран фильмы исторические, повествующие о тех недавних временах, когда положение женщины в обществе сравнимо было с судьбой рабочей скотины. Не случайно именно в это время экранизируется первая повесть новой монгольской литературы — «Отвергнутая девушка» Ц. Дамдинсурэна, пронзительно мелодраматическая история девушки, отвергнутой старым миром и ставшей строителем мира нового.

Фильмы эти были откровенно мелодраматичны, они и не стеснялись своего мелодраматизма, словно понимая, что их обнаженная, тезисная трагедийность в комплексе с комедийной облегченностью «розовых» лент и создает объемную нравственную панораму современности. Более того, мелодраматизм оказывается одним из существеннейших элементов будущего семейно-бытового исторического романа, одним из важнейших скрепов, соединявших многочисленные сюжетные линии и эпические отступления в единый драматический сюжет.

Быть может, особенно отчетливо эта структуротворческая роль мелодраматизма проявилась в вышедшем в 1966 году фильме Ц. Цэрэндоржа «Сын солдата».

Эту же необходимость синтезирования уже освоенных жанровых и стилистических возможностей кинематографа, без которых кино МНР просто не могло бы развиваться далее, почувствовал одним из первых в своей картине «По зову сердца» Р. Доржпалам. И, ока-

«Капля в море», режиссер Ж. Бунтар

залось, что не только семейно-исторический роман, но и лента современная, сиюминутно актуальная в состоянии безболезненно соединить в публицистическом сюжете и откровенную мелодраму, и облегченность «розового» фарса, и первоначальную эпичность ранних агиток, и нервный ритм новой — «молодежной» — стилистики современного кино.

И пусть картина Доржпалама представляла собой торопливый кинематографический отклик на злобу дня — освоение целинных земель в отдаленных аймаках,— речь шла в ней не только и не столько о том, как зеленая молодежь, преодолевая трудности, становится зрелой. Противостояние несформировавшегося юнца стихийным бедствиям казалось Доржпаламу слишком внешним, тем более что столичного монгольского жителя, горожанина в первом поколении, не удивить и испугать суровой зимой, холодной юртой и прочими бытовыми невзгодами. И потому Доржпалам переводит свой взгляд на главное — на людей.

Эти люди молоды только по возрасту: у каждого свой собственный, трудный жизненный опыт, и каждый отправляется на целину не столько из энтузиазма, сколько для того, чтобы еще раз, на новом месте, начать все сначала. И бывший карманник Ишху, вышедший на свободу, не нашедший себя в городе и проявивший чудеса изобретательности, чтобы попасть на целину... Дэнсма, с грудным ребенком, студентка, брошенная мужем... Ее сестра-мещанка, избавляющаяся от «позора» в семье... Эгоист и демагог Шарав... Перестраховщик и бюрократ Дамдинсурэн...

Доржпалам не стесняется сюжетных, жанровых, характерологических банальностей, он знает — это кратчайший путь к сердцу зрителя, и он безошибочно дозирует все известные ему приемы. Начинает картину жесточайшей мелодрамой, которая сменяется типично фарсовыми недоразумениями, чтобы завершиться патетическим «розовым» финалом. Ишху полюбит Дэнсму, но скроет от нее свое позорное прошлое, обманом отправится на целину и попадет в бригаду к бывшему мужу Дэнсмы Шараву, который откажется принять в свою юрту героиню, приехавшую с ребенком к Ишху, а к тому же «откроет» ей глаза на истинное прошлое бывшего вора. Ишху бросится к начальнику тюрьмы, и тот отправит его с честью обратно, Шарав будет разоблачен, а Ишху и Дэнсма получат собственную юрту и вместе начнут новую жизнь...

Это углубление реализма отнюдь не проис-

ходило бесконфликтно — порой оно сворачивало в тупики, топталось на месте, возвращалось к давно отвергнутым образцам. Однако во второй половине 60-х годов процесс накопления и освоения реалистических возможностей незаметно переходит порог кристаллизации, и фильмы «Монгөлкино» обретают жанровую, драматургическую, а затем и стилистическую уверенность.

И, как это бывало уже не однажды, на каждом из витков развития режиссеры МНР еще раз возвращаются назад, повторяя на новом этапе то, что решалось уже на этапах предшествующих. Наиболее явственно обнаруживается это в жанре историко-революционном. В 1966 году выходит на экраны драма Д. Жигжида «Наводнение», рассказ о русском лодочнике Михаиле и лодочнике монгольском Болде, одинаково далеко отстоявших от политики и одинаково закономерно пришедших к революции, чтобы одинаково естественно отдать свою жизнь ради спасения тех, кто привел их к осознанию своего места в действительности. «Наводнение» во многом, хотя и в масштабе камерной ленты, повторяет картину того же Жигжида «Посланец народа», укрупняя и драматизируя характеры всего лишь двух персонажей. Быть может, психологизм «Наводнения» — заслуга не столько Жигжида — вся лента выстроена вокруг могучих актерских темпераментов Николая Крючкова и С. Гэндэна,— но давняя приверженность режиссера к камерности, к конкретности человеческого характера проявляется здесь впервые столь отчетливо и определенно. Эти пристрастия не стоит генерализовать: даже в нынешнем кино МНР трудно говорить о каких-либо четко выкристаллизовавшихся тенденциях и направлениях; вплоть до начала семидесятых годов продукция «Монголкино» представляла собой эстетически нерасчлененное целое, однако не было бы преувеличением сказать, что интересы улан-баторских режиссеров как бы располагаются вдоль двух полюсов эпики — индивидуальной и массовой. Подтверждением тому служит хотя бы вышедшая на экраны в 1967 году советско-монгольская картина «Исход», поставленная А. Бобровским и Ж. Бунтаром, первая попытка перенести на монгольскую почву форму советского «триллера».

Впрочем, «Исход» особого успеха не имел из-за своих жанровых особенностей — чрезмерной динамики сюжета, рваной драматургии. Это свойство национального восприятия долго препятствовало появлению и отечественного детектива — в сущности, здесь можно назвать только один, да и то неудачный фильм Б. Сумхуу «Тайна пещеры», поставленный в 1968 году. Однако процесс эстетического восприятия зрителей шел по нарастающей, и спустя три года тот же Сумхуу заканчивает первый подлинно монгольский «триллер» «В логове», во многом сходный драматургически с советскими лентами типа «Крах».

Однако картина Сумхуу относится уже к следующему периоду, и если речь зашла о ней здесь, то потому лишь, что она, как и более ранняя, шестьдесят девятого года, лента Ц. Цэрэндоржа «Степное эхо», продолжала почти не существовавшую в искусстве МНР (исключение — «Один из многих») тему крупных и жестоких феодально-ламских восстаний, происходивших в послереволюционные годы. Но если у Сумхуу эта тема оказывается лишь поводом для головокружительной кавалькады интриг, то для Цэрэндоржа важно в сюжете другое — героиня, одна из руководительниц ревсомола, героиня реальная, факт, монгольскому кино ранее неизвестный, если не считать первого и единственного случая с Гонгором.

Этот поворот кинематографа к человековедению, к индивидуальной психологии мало-помалу распространяется за рамки историко-революционного жанра. И пусть он количественно по-прежнему составляет основу репертуара, в начале семидесятых годов центр тяжести переносится на фильмы о современности.

Разумеется, и это происходило отнюдь не безболезненно: первые картины о современности казались куда более неуверенными, чем историко-революционные. Вспомнить хотя бы «Столичного жителя» Б. Жамсрана, лирическую комедию о юном горожанине, направ-

«Глоток воды», режиссер Н. Нямдава

ленном после института в далекий аймак, где впервые в отечественном кино появляется герой, не знающий, чурающийся традиционного национального уклада. Казалось, вот бы где всмотреться в новый, едва проявившийся в реальности конфликт, однако, едва наметив его, Жамсран переводит лирическую комедию почти в бурлеск. Эта застенчивость понятна: подобраться к глубинному драматизму человека современного куда труднее, чем повторить характер, действующий в эпоху бурных исторических перемен. И не случайно режиссеры «Монголкино», подходя к современной теме, совершают как бы некую промежуточную остановку, рассматривая психологию героев на тропах Халхин-Гола.

Здесь, на полпути к современности, они могли рассчитывать на поддержку зрительского восприятия, воспитанного на традиции историко-революционного фильма. Подтверждением тому — «Большая мать» Р. Доржпалама, вышедшая в 1969 году, несентиментальная эпическая баллада о простой аратке, потерявшей в ту войну своего сына-шофера и оставшейся на шоферском пути через пустыню, чтобы стать матерью всего этого ершистого племени. Здесь, на шоферском пути, ее зовут просто — «большая мать», не помня, не зная о ее Гомбожаве, погибшем четверть века назад в стычке с японцами. Но самато она и знает и помнит, и потому вся жизнь ее — в них. И потому она уходит однажды в ночную снежную круговерть, чтобы подбодрить одного из сыновей, застрявшего в непогоду, чтобы напоить его горячим чаем, чтобы сдвинуть плечом забуксовавший грузовик. И потому, когда она гибнет, над телом ее скрещиваются в пурге десятки автомобильных фар, пронизывающих ночную мглу.

Любопытно, однако, что даже Доржпалам и тот еще не верит до конца, что путь нащупан верно. И тот портит картину уныло-оптимистическим финалом. Тем не менее, «Большая мать» была одним из поворотных пунктов на пути к реализму. Фильмом, за которым последовали другие, куда более уверенные.

На одной из таких картин, сборнике новелл «Рассказы о войне», стоит остановиться подробнее. Из трех новелл, вошедших в сборник, две снял Н. Нямдава, ученик И. Таланкина, одну Ж. Бунтар, ученик С. Герасимова. И именно в новелле третьей, в «Капле в море», поставленной Бунтаром, как нигде отчетливо видны те перемены, которые произошли в жанре военного фильма.

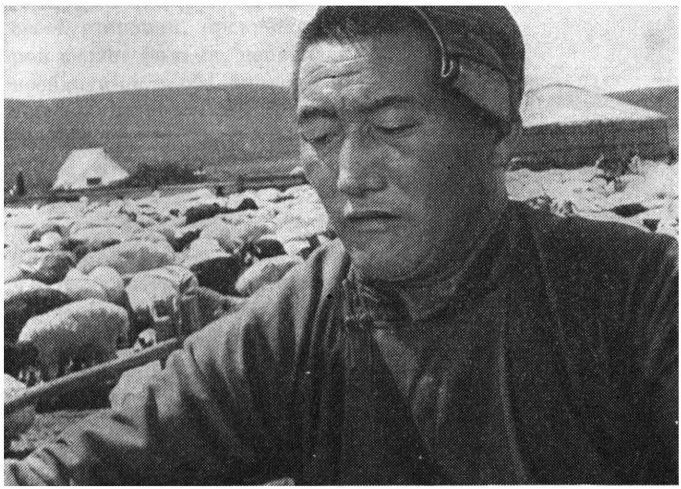
Прежде всего, в картине, действие которой происходит во время боев у Халхин-Гола, самой войны нет и в помине. Да и герой подчеркнуто негероичен: в самом деле, что может быть менее презентабельно с точки зрения героизма, чем этот старый бурят, одержимый манией считать все, что попадется на глаза — птиц, овец, машины. Однако сказать по совести, что можно считать здесь, в глухой степи? И потому, едва начинается война, старик входит в раж: считает танки, самолеты, всадников, чуть не попадает за нездоровое свое любопытство в контрразведку. Правда, все обходится, и старика даже оставляют на боевом посту — караулить степной колодец для проходящих войск, тем более что старик немного знает по-русски.

Так идет война, обтекая колодец: идет армия — это наступление; все мчится обратно — это отступление; затем все начинается сызнова — и это уже победа. Вот и весь событийный ряд, ибо Бунтара вовсе не интересуют кровь и выстрелы. Его интересует другое — отражение войны, героизма, интернационализма в сердце человеческом. Поэтому он несколько перебирает в своем антидраматизме, поэтому даже там, где сюжет настоятельно требует саспенса — хотя бы в коротком эпизоде временного успеха японцев,— он ограничивается сухим, беглым пересказом событий, торопливо перелистывая эту неприятную страницу судьбы героя. Поэтому он складывает сюжет из коротких, будто не связанных друг с другом бытовых картинок — старик в карауле, старик с женой, старик с русским солдатом, старик с аратом, который непременно хочет напоить свой скот из «стратегического» колодца, старик, стирающий бинты для раненых, старик, пригорюнившийся от вести, что погиб его друг, солдат-художник...

Бунтар неторопliв и внимателен, словно не новеллу снимает, а полнометражный эпический фильм. Его камера подолгу останавливается на вещах, казалось бы, никакого отношения к войне не имеющих. И тем не менее, за томительным и тревожным бытом степного кочевья далекие отзвуки войны, то приближающиеся, то отдаляющиеся от колодца, слышны сильнее, чем в каком-либо ином батальном фильме «Монголкино».

Новелла Бунтара была, пожалуй, наиболее последовательной в развитии той линии монгольского кино, которая до тех пор связывалась с именами Жигжида и Доржпалама.

Эти черты темперамента Бунтара были еще более явственны рядом с новеллой его соседа



«Зять», режиссер Д. Жигжид

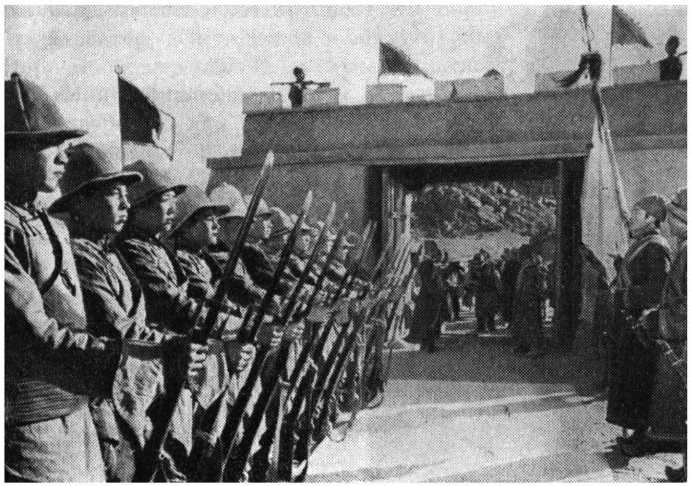
Н. Нямдава. На первый взгляд, новелла «Вдвоем» кажется куда более рациональной в своей запальчивой полемичности. Однако сказать о ней только это было бы несправедливо. Ибо можно взглянуть на прямолинейный сюжет новеллы иначе. Да, мы ничего не узнаем о людях, которых показывает режиссер, кроме внешних отличий — раненый советский летчик, раненый монгольский цирик, раненый японский солдат. Но ничего не знают друг о друге и сами герои — недаром от начала до конца новеллы идут непересекающиеся монологи людей—ни один из которых не понимает языка собеседника. Но это-то и неважно. История русского и монгола, попавших в плен, связанных спиной к спине, чудом спасшихся от смерти и ползущих по горячему песку пустыни, находящих такого же беспомощного, как и они сами, японца, освобождающего их от пут и умирающего, не претендовала на реализм характеров, Нямдаву интересовали в этой притче проблемы философские, очищенные от быта и психологии. Поэтому он отъединяет героев не только от своих и врагов, но и друг от друга, чтобы на этой химически чистой модели обнаружить и гуманизм, и мужество, и волю к жизни.

Несовместимость этих новелл (в сборнике была и третья новелла «Глоток воды», поставленная Нямдава отменно невыразительно) кажется очевидной. Однако, несмотря на все эстетические, философские и драматургические различия, и Бунтар и Нямдава открывали в военном жанре новые аспекты, новый взгляд на недавнюю историю, на человека внутри нее. А отсюда был уже прямой путь к исследованию тех страниц еще не ставшего историей прошлого, которые определяли сегодняшнюю жизнь МНР.

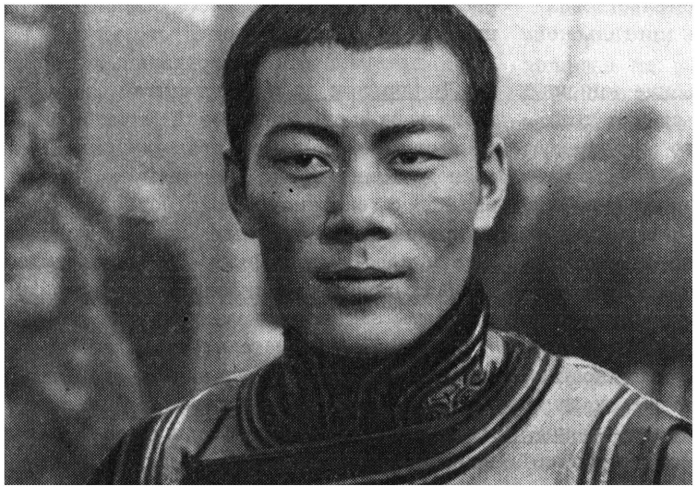
Наиболее драматической из этих страниц была закончившаяся всего десятью годами ранее коллективизация сельского хозяйства.

Одного этого — открытия столь значительной темы — было бы достаточно, чтобы картина Д. Жигжида «Зять», снятая в том же 1970 году, заняла достойное место в истории «Монголкино». Ибо в ней, впервые на глазах зрителя, разыгрывалась драма арата, вовлеченного в социальное и радикальное переустройство своего труда, быта и, как неизбежное следствие этого, нравственности.

Жигжид не отказывается ни от одной возможности, которые предоставляет ему жанр семейно-бытовой драмы: растягивает действие на несколько лет, и перед зрителем сменяются



«В логове», режиссер Б. Сумхуу



«Утро», режиссер Д. Жигжид

времена года — морозная зима, весеннее половодье, засушливое лето, сухая осень. Внимательно всматривается в мельчайшие подробности быта, хозяйствования, обрядности: так доят овец, а так коров, а так кобылиц, а так верблюдиц; так стригут шерсть, так делают кумыс, так катают кошмы, а так раскладывают юрты; так играют свадьбы, а так затевают драки... Казалось бы, все это давно известно зрителю, однако подробности эти поворачиваются неожиданно функциональной своей стороной, превращаясь как бы во второй сюжет фильма, ненавязчиво подтверждая необходимость объединения разобщенных скотоводов. Ибо все это куда сподручнее делать сообща.

Без этого второго, глубинного сюжета, собственно сюжет был бы достаточно банальным и прямолинейным. Зритель уже отлично представлял себе, как развернутся события в юрте богатея Жамца: и то, что старик решит выдать свою единственную дочь за бедняка Дэмбэрэла — будет в доме дармовой работник, и можно списать на зятя часть своего скота, чтобы распродать остальное до вступления в кооператив; и жестокую драму в душе Дэмбэрэла, разрывающегося между любовью к Должин и стремлением к новой жизни; и яростный разрыв Дэмбэрэла с женой, приход в кооператив, трудовые подвиги, заслуженную награду — звание героя труда; и оптимистический финал — Должин уйдет к Дэмбэрэлу, а Жамц получит по заслугам — неправедно заработанные тугрики просто съедят мыши...

В результате то, чего добился в «Зяте» Жигжид, произошло как бы вопреки сценарию, помимо него. В самом деле, какой драматургией измерить душевную цену, которую платит Жамц, произнося свою финальную похвалу Дэмбэрэлу: «Да, он человек счастливой судьбы»? Какими сценарными стереотипами измерить и драму Дэмбэрэла, разорвавшего священные, еще недавно расторжимые только смертью брачные узы? Конечно, сегодня любой арат знает, что косить траву — вовсе не значит умерщвлять бога, но разве не сохранился этот генетический страх в глазах старика, выезжающего в поле на современной сенокосилке?

Именно поэтому «Зять» оказался самым кассовым фильмом монгольского кино. Ибо зритель — и городской и деревенский — видел в судьбах Жамца и Дэмбэрэла отголоски своей собственной судьбы. Однако значение «Зятя» этим не ограничивалось. Картина

Жигжида как нельзя более свидетельствовала о том, как далеко ушел уровень монгольской режиссуры от кинодраматургии.

До поры до времени монгольские кинематографисты привыкли обходиться без литературы, и у них не было того комплекса неполноценности по отношению к недостижимой и непостижимой ее сложности, который свойствен на том или ином этапе любой кинематографии мира. Напротив, литература эта была рядом, на той же ступеньке развития, ибо и она развивалась по той же экспоненте — от мудрой наивности фольклора к современному реализму, то забегая к сложностям европейской психологической прозы, то возвращаясь к окаменевшим традициям средневекового сказа, минуя капитализм не только как социальную формацию, но минуя вместе с ним и традиции буржуазной культуры, даже в самом ее демократическом, критико-реалистическом издании. И монгольское кино не знало экранизации, как устойчивого элемента кинематографического процесса по той грустной причине, что ему просто нечего было экранизировать.

Между тем со второй половины 50-х годов, как бы не пересекаясь с кинематографом, монгольская литература переходит от малых, полупублицистических форм к жанрам более крупным, к эпическим романам Б. Ринчена, Ж. Пурэва, Д. Намдага, Л. Тудэва, З. Баттулги и Ч. Лодойдамбы, посвященным наиболее драматическим страницам новейшей истории страны.

Естественно, что однажды две эти ветви национального искусства должны были пересечься. Не менее естественно и то, что, покусившись на литературную эпику, монгольские режиссеры обратили свой взгляд на один из лучших исторических романов о Монголии первой половины нашего века, двухтомное полотно Ч. Лодойдамбы «Прозрачный Тамир».

Результаты не заставили себя ждать. Постановщик «Тамира» Р. Доржпалам чувствует себя куда увереннее, чем автор «Зятя». Впервые режиссер видит в драматургии не бесформенную магму, требующую обработки на ходу, в процессе съемок, но союзника, опору, завершенную структуру, готовую превратиться в зрительные образы. И Доржпалам с удовольствием пользуется этой неожиданной свободой, тем более что трехсерийное полотно позволило проявиться всем достоинствам и свойствам национальной эпики, с заторможенной подробностью ее мотивировок, сюжетных линий, побочных, а то и просто случайных обстоятельств, придающих парадоксальную достоверность самым лобовым, самым плакатным конфликтам.

Доржпалам внимательно прослеживает все подробности этого удивительного периода истории страны: размывание привычного, многовекового уклада; неожиданные, словно немотивированные ничем события, невозможные еще вчера крутые сломы человеческих судеб. И хотя героям — братьям-скотоводам Эрдэнэ и Тумуру — еще кажется, что драматизм их обыденной жизни крепчает по причинам совсем уже иррациональным, на самом деле все это — отчетливые предвестья будущей грозы *.

●

«Прозрачный Тамир» провел отчетливую черту под долгим и мучительным процессом формирования отечественной эпики. И не только кинематографически стал завершением целого этапа истории «Монголкино». Каждая из трех его серий выходила на экран к дате, отмечавшей очередной исторический рубеж в жизни республики: пятидесятилетие народной революции, пятидесятилетие первого договора с красной Россией, столетие со дня рождения Ленина, тридцатилетие победы у Халхин-Гола и, наконец, но не в последнюю очередь, тридцатипятилетие монгольского кино.

Тогда, три с половиной десятилетия назад, на окраине Улан-Батора выросла студия в диковатом, «функциональном» стиле середины тридцатых годов, почему-то задуманная в форме старомодного четырехмоторного самолета с тупыми крыльями и длинным фюзеля-

* Подробно об этом фильме см. «Искусство кино», 1974, № 6.

жем, коротким хвостом и четырьмя выступами-моторами над главным входом. Наверно, архитектору казалось, что силуэт самолета над традиционными юртами будет символизировать стремительный полет монгольского кино к будущему.

И архитектор не ошибся: это произошло.

Кризис буржуазной культуры и экран

В. Силюнас

«Крестный отец», блудные сыновья и пасынки Америки

В конце 1971 года на экраны Соединенных Штатов вышел фильм «Крестный отец», поставленный молодым режиссером Фрэнсисом Фордом Копполой по одноименному роману Марио Пьюзо, сделавший небывалые за всю историю кино сборы (к февралю 1974 года они превысили 105 миллионов долларов).

Огромный интерес к фильму не был случаен: «Крестный отец» не только отвечал эстетическим потребностям широкого круга зрителей, но и бросал свет на важные явления действительности. К концу 71-го начали вырисовываться очертания нового десятилетия, позади оставались 60-е годы — глубоко драматический период американской истории. Уже своим названием фильм указывал на перекличку времен, на их «очную ставку», подобную встрече поколений, происходящей у крещельной купели. Значение фильма во многом и определялось тем, что он раскрыл взаимоотношения поколений как важную, стоящую на повестке дня проблему*.

Новизна фильма заключалась в том, что эту проблему он решал, соединяя два, находящиеся на разных полюсах, жанра американского кинематографа: гангстерский и семейный, жестоко-авантюрный и умильно-благостный.

Начало «Крестного отца» — свадьба, его кульминация — крестины. И то и другое — семейные праздники. Свадьба при этом — лишь прелюдия крестин: здесь женятся главным образом для того, чтобы произвести потомство.

Свадеб в «Крестном отце» две. Первая, которой и открывается фильм,— свадьба Конни Корлеоне, дочери главы широко разветвленного рода Вито Корлеоне, и Карло Рицци. На напоенном солнцем нью-йоркском дворе царит радостное возбуждение: восторженно кричат подростки, галдят подружки невесты, старики наперебой распевают озорные частушки. Все поколения — деды и внуки, молодые и зрелые — самозабвенно предаются торжеству. Глядя на эти пляски и увеселения, кажется, что сама жизнь хлынула на экран, закружила, задурманила всем головы. А когда в наступающих сумерках Вито Корлеоне, почтительно называемый всеми Крестным отцом и Доном — строгий и приветливый, величественный и ласковый,— танцует с Конни вальс, нас окутывает атмосфера светлой печали и патриархального счастья, и мы ощущаем примиряющую поэзию семейного обряда.

Вторая свадьба справляется в Сицилии, куда попадает, временно уехав из Нью-Йорка, младший сын Дона Вито — Майкл Корлеоне. Здесь, в деревушке Корлеоне, в которой родился Дон Вито, на земле предков, среди выбеленных солнцем скал и таких же белых, лепящихся, как ласточкины гнезда над кручами, домиков, Майкл словно постигает зов прошлого, ощущает, как глубоко и мощно коренится в этой почве породившая его жизнь. А главное — познает неодолимую притягательность отшлифованных веками, ставших непререкаемыми форм ее обновления.

Семейные обряды подчеркивают добровольную подвластность людей законам этого из-

* Мы будем касаться «Крестного отца» только в этой связи, не затрагивая более общих проблем, разобранных писавшими о фильме авторами.

вечного круговорота жизни. Так истолковывается и история сватовства Майкла Корлеоне, влюбившегося в красавицу Аполлонию.

На Сицилии крутые нравы: не успели Майкл и Аполлония сказать друг другу пару слов, как за спиной ее отца вырастают фигуры двух братьев с ружьями. Майклу приходится свататься раньше, чем он поговорит хоть раз с девушкой,— еще до того, как он с ней знакомится. Первое свидание начинается с представления жениха родственникам — дядьям, теткам, другим близким. Только после этого Майклу представляют Аполлонию.

Первая прогулка: уединенная горная дорожка, белесые растрескавшиеся скалы... Майкл и Аполлония идут, взяв друг друга за руки. Прогулка вдвоем? Камера отъезжает, и мы видим, что за молодыми следует целая толпа родичей... Вольность страстей? Тут ей нет места; любовь должна быть крещенной, проявить послушание установленное законом, как и все остальное. Ритуальная основа жизни прослеживается здесь во всей своей поэтической и непреложной сущности. Надо отдать свой долг роду человеческому — говорит нам картина. Надо ухаживать, жениться, рожать, становиться крестными отцами, подчиняться положенным установлениям, быть послушным их исполнителем, ибо послушание — прекрасно, оно в радость, а не в тягость. Оно — наша дань будущему и залог его. Подобно тому, как древние греки, не уверенные, что за зимой последует весна, исправно и истово справляли праздники, дабы помочь ее приходу, свадьбы в «Крестном отце» — это торжества, способствующие светлому, «весеннему», плодотворному обновлению бытия.

Эпическая тема приятия бытия выражена режиссером талантливо и увлеченно. Прекрасно играют актеры и прежде всего Марлон Брандо — Дон Вито Корлеоне — олицетворение жизнестойких патриархальных традиций, достойный глава клана, поражающий невиданной крепостью — словно вырезанный из дуба.

Ощущение вековечности древа жизни не покидает нас даже тогда, когда разражаются драматические события. Накануне рождества — еще одного радостного семейного праздника! — убийцы всаживают в Дона Вито пять пуль. Майклу, университетскому гуманитарию, приходится принять участие в семейных делах, которых он до сих пор чурался. Это и есть узловой пункт развития сюжета: вступление человека со стороны в схватку. В цепочке обрядов появляется еще один: «причастие». «Огнем и мечом» Майкл причащается к борьбе: стреляет в двух самых опасных врагов отца. После этого ему приходится скрыться в Сицилию, где он и встречает Аполлонию. Но противники добираются и до сицилийского убежища — гибнет Аполлония; затем Майкл получает весть об убийстве старшего брата — Сонни. Вернувшись в Нью-Йорк, он расправляется со всеми, поднявшими руку на его близких, и после смерти отца наследует его дело.

Тут надо оговорить одно обстоятельство: не только люди, взорвавшие машину с Аполлонией, стрелявшие в Дона Вито и Сонни Корлеоне, но и сами Корлеоне — гангстеры. Дон — прозвище Вито Корлеоне — это титул некоронованного короля мафии. Но значит ли это, что «Крестный отец», начав с мысли об органических закономерностях «круговорота жизни», неожиданно сбивается на рассказ не о Человеке и его Судьбе, а о небольшой кучке людей: о гангстерах, которым полагается как раз не повторение извечного круговорота: рождение — юность — женитьба — воспроизведение потомства — смерть, а нечто прямо противоположное, то, что служит нарушением этого закона — кровавая междуусобица, убийство и т. д. Нет, говорит нам фильм, образ жизни мафии не исключение, а правило. Не случайно в мир гангстеров нас ведут с черного хода, через кухню, показывая, что и здесь пеленают младенцев и занимаются хозяйством. Правая рука Дона Вито — командир отряда мафии, «капореджиме» Клеменца напоминает толстого, добродушного шеф-повара. Перед очередным убийством, надев фартук и запасшись отборным мясом да специями, «капореджиме» приобщает Майкла к тайнам острых итальянских блюд.

«Крестный отец», режиссер Фрэнсис Форд Коппола

Мы видим, как приготовляются кушанья и как их едят, видим повседневный уклад жизни всех домочадцев Корлеоне. В фильме всячески подчеркивается: здесь изображены не чрезвычайные события, а самый что ни на есть обычный и густой быт. Нам подсказывают: перед нами не какие-то диковинные монстры, а люди как люди, неотличимые от типичных обывателей Нью-Йорка. Быт — это значит: перед нами совершается не что-то из ряда вон выходящее, а привычное. И убийство тут дело затрапезное. Только что занимавшийся стряпней Клеменца выходит из автомашины, чтобы справить нужду возле колосящегося поля — в это время один из его спутников по его приказу стреляет в другого...

Дело не только в том, что гангстеризм вездесущ, что от мафии, как подчеркивается в «Крестном отце», зависят пресса, профсоюзы, конгрессмены, кинопроизводство, торговля и, наконец, полиция; не только в том, что главари мафии подлинные властелины Америки — сцена совещания в гостинице доказывает это. Важнее всего то, что они — хозяева жизни потому, что трезво учитывают ее всеобщие законы.

Майкл объясняет своей новой суженой Кэй Адамс: мой отец не делал ничего такого, чего бы не делал сенатор или любой другой крупный политик. Сам Фрэнсис Форд Коппола говорил в своем интервью, что мафия для него — метафора Америки в целом*.

Гангстеризм — универсальная модель поведения в мире вражды — вот что утверждает картина, стремящаяся стать всеобъемлющей и, действительно, вмещающая в 175 минут экранного времени все — от крика новорожденного до предсмертного хрипа, от крестин до погребения, от первой любви до убийства. «Крестному отцу» свойственна широта охвата, умение, как и подобает эпосу, изобразить жизнь в двух ее главных проявлениях: в состоянии «мира» — когда люди только обедают, растят детей, справляют семейные праздники — и в состоянии «войны» — в непрерывных стычках, в покушениях и расправах. Фильм показывает и поэзию домашнего уюта и ту цену, которую приходится платить за него. Единство семейного и гангстерского жанров оказывается поэтому отнюдь не формальным: семейная идиллия и пекло сражений, как следует из картины,— это два вечных лика человеческого существования. И по-

* «Sight and Sound», Autumn, 1972.

«Бонни и Клайд», режиссер Артур Пенн

тому то, что происходит с Майклом, согласно фильму, не история сына гангстера, а история сына человеческого, как говорили в старинных мистериях, история Всякого Человека... Майкл понимает, что у него нет выбора в тот самый день, когда у больничной койки тяжело раненого отца убеждается, что если он не вмешается, то не пришедшего еще в сознание Дона Вито быстро прикончат. Чтобы спасти отца, Майкл, до этого не желавший знаться с мафией, в один день становится преступником, гангстером, дважды убийцей. Таково стремительное превращение интеллигентного молодого человека в главаря целого клана головорезов: по его приказу, а часто — и на его глазах, вершат расправы, расстреливают и душат.

Но важно не только то, что происходит с Майклом, важно и то, как относятся к этому авторы картины. Выясняется, что, показывая это глубоко драматическое перерождение, фильм сохраняет свою неизменную эпическую точку зрения. И эта жанровая специфика вовсе не безразлична для содержания. Ибо драматизм по самой своей природе стимулирует поиски вины, а проблема вины связана в свою очередь с проблемами воли, свободного выбора и ответственности. В эпосе же — и чем он «чище», тем это очевиднее — вместо проблемы вины выдвигается проблема судьбы; воля и свободный выбор отступают перед необходимостью. «Крестный отец» как раз и претендует на значение «родового эпоса», на то, чтобы представить своих персонажей подлинными героями, суровыми воителями, полными мужества и решимости отстоять свой домашний очаг. Потому-то варварская жестокость, которую они проявляют, не ставит их действия под сомнение — наоборот, придает им оттенок монументальной архаичности.

В этом эпическом контексте вопрос о вине Майкла снимается, Майкл заслуживает оправдания в силу своей героической верности роду. По логике фильма, мы вовсе не должны считать его убийцей — он не убивает, а казнит, исполняет предписанное законами.

В «Крестном отце» таких законов два: закон органического бытия — закон продолжения рода и закон социального бытия — закон продолжения борьбы. По мнению авторов картины, оба эти закона одинаково естественны и непреложны.

Правда, подчинение первому закону ощущается героями как радостное сопричастие эйфорически-хмельной силе обновления, зависимость же от второго порождает горечь и боль. Оттого такой тоской охвачен Майкл Корлеоне; фильм дает излиться этой тоске в грустной напевной мелодии, сопровождающей прощание Майкла с иллюзией свободы, его окончательное расставание с ней.

В этом смысле «Крестный отец» не похож на те розовые голливудские ленты, которые с умилением изображали утопию независимости и торжество добродетели. «Крестный отец» прямо заявляет: свободы от законов жестокого социума нет и быть не может. Но это особый «реализм», фактически идеализирующий капитуляцию перед существую-

щим положением вещей. Фильм считает, что, ощутив несвободу, подобает погрустить, но, погрустив, должно смириться. Ибо несвобода — истина извечная и роковая. Рок же — единство социального и биологического начал. Он велит любить, он велит и совершать преступления. Как говорил Экклезиаст: «Всему свое время, и время всякой вещи под солнцем... Время убивать и время врачевать; время разрушать и время строить...»

Фильм реабилитирует превращение Майкла в орудие безличной необходимости. Подчинившись судьбе, Майкл становится вершителем чужих судеб. Ибо верноподданный рока — он его грозный представитель, полноправный и полномочный. Его смирение перед необходимостью окупилось сторицей, обернулось Силой.

Сила — вот что в конце концов возводится здесь на пьедестал.

Сперва эта сила кажется мощью неудержимого хода жизни, потом мы узнаем, что ее залог в приверженности привычному укладу вещей.

В этом своеобычность фильма Копполы, резко отличающая его от произведений тех режиссеров, которые, по-видимому, должны были быть близки ему по ощущению вечного и, в конечном итоге, радостного круговорота жизни. Но, например, у Феллини органическая полноценность бытия проявляется в о п р е к и всем законам буржуазного общества, у Копполы же — в с а м и х этих законах. Когда в финале феллиниевского «8 1/2» Гвидо командует: «Пошли по кругу!» и «занимает свое место в движущемся человеческом кольце», то этот хоровод для режиссера — освобождение от тисков предопределенности. Круговорот у Копполы — это движение внутри непреходимой черты, непременное возвращение к одному и тому же месту. Поколение — одна из фаз движения по кругу, в котором вечное обновление означает, что ничего не изменилось. Потому, если у Феллини дети, по справедливому замечанию советского исследователя, это «предвестник будущего»* и отрицание настоящего с точки зрения идеала художника, то у Копполы дети — только продолжение прошлого, свидетельство того, что яблоко от яблони далеко не падает, что груз наследства сильнее идеальных устремлений.

Отдав должное ценности самой жизни, Коппола, в духе американского утилитаризма, подчиняет ее безраздельно царящим в капиталистическом обществе материальным ценностям, культу буржуазного успеха. Некогда лучшие гангстерские ленты были полны горького негативного пафоса и служили прежде всего разоблачительным целям. В картинах Мервина Ле Роя, Уильяма Уэллмана, Говарда Хоукса приоткрывалась тайна коррупции общества. Крах «непобедимого» гангстера оказывался крахом упований на неограниченные возможности самоутверждения в преступном и беспощадном к человеческой личности мире. В «Лице со шрамом» Говарда Хоукса Тони Камонте умирал, изрешеченный пулями, под сияющей рекламой фирмы Кука: «Мир принадлежит вам».

«Крестный отец» последовательно порывает с подобной критической традицией. Он хочет убедить нас в общедоступности и осуществимости мечты об успехе и воспевает ее.

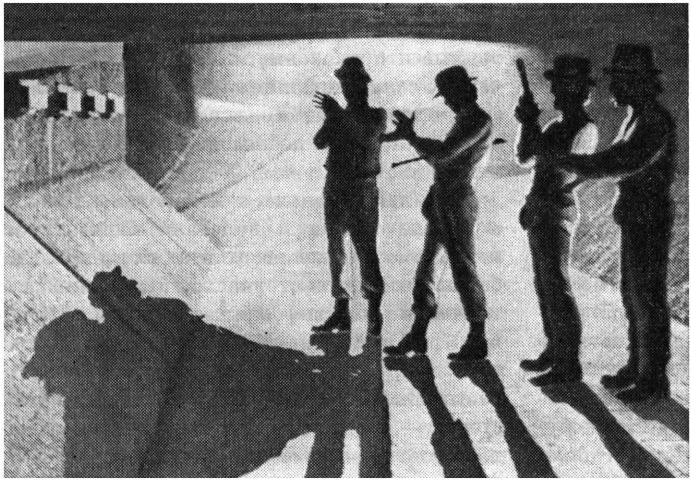
Прославление успеха — любой ценой?! — и есть краеугольный камень кинокартины. Дон Вито Корлеоне — образец человека, способного подчинить все свое существование строгой «деловой целесообразности». Все разумные и прекрасные, с точки зрения эстетических санкций фильма, поступки совершаются тут только потому, что «дело» и успех того требовали; все неблаговидные — «делу» помеха.

Ритуальное начало, о котором мы говорили в начале статьи, и призвано выразить этот по видимости величавый, а на самом деле банальный культ успеха, имеющий свои тщательно отшлифованные обряды. Обряды в «Крестном отце» — праздники не только семейства Корлеоне, но и «с е м ь и», так называют обычно крупное объединение гангстеров — торжественное выражение приверженности членов «семьи» ее принципам. Конкретные проявления активной жизнедеятель-

* Т. Б а ч е л и с. Феллини. М., 1972, стр. 329.

ности совпадают, таким образом, с наиболее агрессивными, жестокими формами борьбы за существование. Именно этим исторические переходным формам в картине сообщается видимость вечных, «роковых», биологически непреложных... «Вечная жизнь» на деле оборачивается увековечением «борьбы всех против всех», защита семьи как клеточки бытия — защитой гангстерской «семьи» как модели буржуазного общества. Майкл, начав с заступничества за семью, начинает сражаться за «семью». Не за жизнь близких, а за могущество богатой преступной корпорации, за дело, дающее огромные прибыли. В сущности, он отстаивает повседневную норму капиталистического предпринимательства. А то, что перед нами весьма своеобычное, гангстерское предприятие, должно только скрадывать его прозаичность, набрасывая на него некий таинственный религиозный флер.

Речь тут идет о религиозности в прямом смысле слова. Religare, как известно, значит — связывать. Грандиозный успех «Крестного отца», помимо всего прочего, объясняется и тем, что в условиях все более усиливающейся раздробленности, «атомизации», отчуждения и невыносимого одиночества, характерного для современного американского общества, фильм воплотил мечту трагически разобщенных, извечно противопоставленных друг другу одиночек об общности. Общность предстала не как отдаленная во времени или пространстве утопия — фильм посулил ее в рамках существующего социума и — немедленно. Культ успеха, согласно «Крестному отцу», вместо того, чтобы сталкивать людей в жестокой конкуренции, оказывается способным создать по-религиозному тесное братство. Правда, мафия, которая выглядит здесь образцовым коллективом, неизменно платящим верностью за верность, является чем-то вроде государства в государстве. Но на поверку, сущность этого «романтического клана» — это сущность любого прибыльного капиталовложения. Если раньше — от «Трехгрошевой оперы» Гея до «Трехгрошевой оперы» Брехта — бандиты охотно маскировались под буржуа, чтобы скрыть свою преступную сущность, то в «Крестном отце» буржуа охотно маскируются под бандитов, чтобы скрыть свою буржуазную сущность. Точнее, некоторые наиболее неприглядные проявления этой сущности. Изобрази кинематографисты присоединение к обычной организации, улетучился бы весь аромат притягательности. Однако, гово-



«Заводной апельсин», режиссер Стэнли Кубрик

рит нам фильм, речь идет о другом: не об участии героев в цикле деловых операций, а об их подключении к куда более широкому циклу: рождение — крестины — сватовство— свадьба — похороны — новое рождение — крестины... К циклу, название которому — Жизнь...

Не случайно в картине так много, до назойливости много, детей: младенцев, малышей, дошколят, подростков... О них, как правило, в романе Пьюзо говорится или очень мало, или не говорится ни слова. Так что на первый взгляд их присутствие в фильме ничем не мотивировано. Между тем они встречаются едва ли не на каждом шагу: на свадьбе, с которой начинается картина, с ними танцуют матерые убийцы; они выстраиваются перед фотоаппаратом впереди взрослых главарей мафии; вбегают веселой стаей в кабинет Дона Вито в тот момент, когда к нему приходит самый страшный бандит — Лука Брази; они окружают Дона Вито, вернувшегося из больницы; гангстер, идя на «мокрое дело», заботится, как бы не задеть машиной ребенка; Майкл Корлеоне, убив своего шурина, идет крестить его сына... Это молодая поросль, буйно прорастающая на удобренной человеческими костьми почве.

При этом фильм обнаруживает скрытые противоречия: если поэтизируя плодотворное отношение к жизни, он выступает против отчаяния и опустошенности, то, прославляя борьбу за богатство и могущество, он проповедует закон, сеющий это опустошение. Проповедь эпического содружества воителей, по-семейному тесного их единства, сталкивается с тем, что погоня за наживой, как можно судить даже по «Крестному отцу», на самом деле не сплачивает людей, а разъединяет их. Отчужденность, вероломство проникают не только в «семью» мафии, но и в собственную семью Корлеоне; предателями оказываются не только телохранитель Дона Вито — Поль Гатто и ближайший помощник Корлеоне — «капореджиме» Тессио, но и зять Карло Рицци, чью свадьбу с Конни Корлеоне так весело справляли в начале картины. Майклу приходится быть настороже и лгать жене и сестре, догадывающейся, что ее муж был убит по его приказу. Роль Дона достается ему не даром: чтобы оказаться ее достойным, он должен уподобиться истукану, вытравившему в себе сочувствие и жалость, все внутри себя омертвившему.

Будь эти мотивы последовательно развиты в «Крестном отце», он мог бы стать суровым обличением и гангстеризма, и той среды, которая его породила, а следовательно, и обличением самого Майкла. Фильм, однако, завершается его апофеозом. Последние кадры: заправилы мафии склоняются перед молодым Доном и Крестным отцом и целуют ему руку. И он, по мнению создателей картины, достоин этого культового преклонения — спаситель семьи и «семьи», Спаситель — с большой буквы! Если верить фильму, Майкл — Христос, чей крест в том, чтобы быть разбойником. Он идет на Голгофу, поливая ее, однако, не своей, а чужой кровью. И фильм освящает муку «по необходимости» жестокого Майкла.

Таков завершающий штрих в «религии» «Крестного отца», религии богатых, в которой святыми оказываются палачи, а не жертвы.

Любопытно, что организованная пресловутым Антоном Лавеем «Церковь Сатаны», исповедующая, как говорит журнал «Тайм», «материальные ценности общества потребления», провозгласила: «Блаженны сильные, ибо им будет принадлежать царствие земное. Если кто-нибудь ударит тебя по левой щеке, ударь его по правой». Это могло бы стать главной заповедью «евангелия от Корлеоне». В этом «евангелии» мы видим, как разбойника для острастки всем вольнодумным бродягам венчают на царство. В такое венчание на царство и превращается сцена крестин, сцена возведения Майкла в сан Крестного. Эта кульминационная сцена, как и первая сцена свадьбы, построена по принципу перекрестного монтажа. Во время свадьбы эпизоды солнечного праздника чередуются с эпизодами в темном кабинете Дона Вито. Один за другим проходят перед Крестным отцом гробовщик Боназера, пекарь Нацорин, «звезда» Голливуда Джонни Фонтане, и каждому он обещает свою помощь, каждому протягивает свою всесиль-

ную руку, требуя взамен лишь того, чего требуют при вступлении в брак — верности.

Сцена крестин показывает, о какой верности идет речь в фильме. Здесь перекрестный монтаж связывает эпизоды в церкви, где под торжественный гул органа Майкл совершает обряд над потомком убитого по его приказу родителя, и сцены расправ, совершаемых по его распоряжению. Два ритуала — продолжения рода и продолжения борьбы — сливаются воедино, как месса Баха — с треском выстрелов.

Противоречия фильма здесь «снимаются» с завидной ловкостью: казни совершаются в тот момент — таково впечатление от перекрестного монтажа,— когда Майкл находится в храме; все они воспринимаются еще раз — не как убийства, в сущности, но как жертвоприношение. Но это снятие противоречий мнимое, как мнимым оказывается весь гордо-независимый облик героев «Крестного отца».

Они вне закона? Но на деле они олицетворяют закон не писанный, но реально господствующий, согласно которому прав тот, кто богат и могуществен.

Они на ножах с властью? Но ведь, командуя прессой и судьями, конгрессменами и сенаторами — что не раз подчеркивается в картине,— они-то всю полноту власти и воплощают.

Бунтари? Нет, конформисты, по сути живущие в нерушимом согласии с властью и силой. Фильм, вслед за романом, прославляет «священную религиозную связь поколений»* и выдвигает в качестве примера Майкла, пошедшего по кровавым стопам отца и взявшего в свои руки его дело.

В подобном осмыслении взаимоотношений «отцов» и «детей» и заключается ответ фильма на так и оставшиеся нерешенными требования и кровоточащие вопросы, выдвинутые только что отшумевшими 60-ми годами Америки.

---

* Mario Puzo. The Godfather, London, 1969, p. 159.

●

В действительности 60-е годы знаменовали собой не единство поколений, а разрыв. «Поколение разрыва» — «gap generation» — так прозвали американские социологи и журналисты ту молодую поросль американцев, которая была охвачена невиданным дотоле «движением социального протеста». Генеральный секретарь американской компартии Г. Холл отмечал, что нужно отдать должное молодому поколению, заслугой которого является то, что это поколение разрушило стены молчания. Действительно, если, например, в начале 60-х годов многомиллионное американское студенчество было сплошь да рядом инертным, погруженным в спячку «молчаливого большинства» (как стали говорить позже), то в конце 60-х годов три четверти студентов высказывались за «основополагающие перемены» в американском обществе, а директор ФБР Эдгар Гувер заявлял, что «американские студенты вовлечены в настоящее время в опасный заговор». Майкл Корлеоне — студент, бросающий свои занятия, чтобы стать могущественным наследником,— оказался антиподом тем студентам, которые бросали занятия, потому что роль богатых или влиятельных наследников им не улыбалась.

Разумеется, «тишину», царившую среди основной части молодежи, взломали выстрелы, прозвучавшие в 12 часов 30 минут 22 ноября 1963 года в Далласе и сразившие президента Джона Кеннеди, выстрелы по Мартину Лютеру Кингу и Роберту Кеннеди, эхо выстрелов вьетнамской войны, становившееся все более громким в Соединенных Штатах, выстрелы в негритянских гетто... Студенческие волнения были только одним, но чрезвычайно показательным симптомом проявления кризиса американского общества. При этом, движение молодежи было бурным, стремительным, принявшим такие масштабы, что к концу 60-х годов оно превратилось в «национальную проблему номер один». Искра протеста перебросилась во все новые и новые университеты и колледжи. Студенческое движение стремительно проделывало путь, кото-

рый, как тогда казалось многим, был дорогой от бунта к революции.

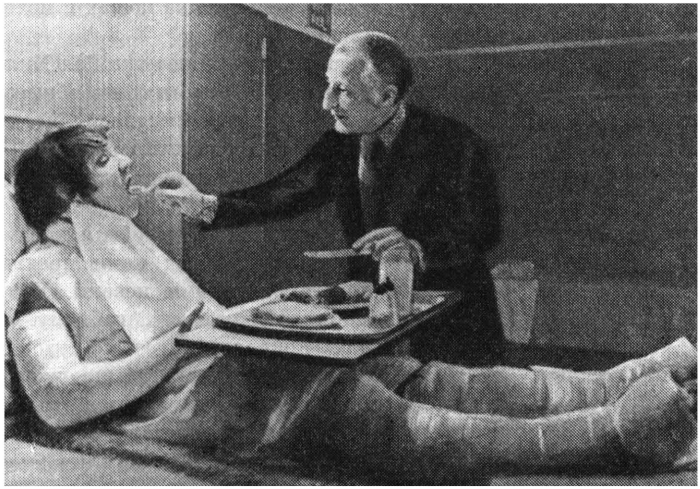
29 апреля 1965 года в 2.30 утра более тысячи полицейских пошли приступом на студентов Колумбийского университета, захвативших пять зданий. Произошло настоящее сражение, в котором с обеих сторон были тяжелораненые. Студенты кричали: «Долой фашистских полицейских!» Очевидцы рассказывали о зверствах «стражей» порядка, которые волокли за волосы беременную студентку вниз по лестнице.

Одно за другим закрываются охваченные волнениями учебные заведения, пылает Стэнфордский университет, десятки, сотни тысяч молодых людей выходят на демонстрации протеста против войны во Вьетнаме, полиция расстреливает демонстрацию в Кентском колледже — четверо убитых... «Страна так разъединена,— говорил бывший мэр Нью-Йорка Линдсей,— что впервые в этом столетии мы не уверены, есть ли у Америки будущее».

Отцы и дети, «крестные» и «крестники» оказались по разные стороны баррикад. Дорога старших, ведущая к богатству и власти, на которую вступил Майкл Корлеоне, казалось, больше не устраивала молодое поколение. И молодые герои «Бонни и Клайда», «Бача Кэссиди и Санденса Кида», «Беспечного ездока» — популярных фильмов второй половины 60-х годов — устремились по совершенно другим дорогам. Они галопировали на лошадях, мчались на мотоциклах и в автомобилях, споря с ветром, словно уносясь в вольном, захватывающем дух, радостном полете — путешествовали в мечту о свободе. Они не благоговели перед роком, как в «Крестном отце», а восставали против него и вновь продолжали свой путь, словно желая оторваться от преследующей их по пятам судьбы, отстреляться от погони. Отдыхали на случайном привале, в придорожной гостинице или прямо на земле и устремлялись все дальше и дальше — прочь от мира, представлявшегося им тюрьмой, ярмом на шее. Но радость сменялась тревогой.

Смутное первоначально, все сильнее и сильнее становилось чувство трагической вины, и приближалась неотвратимая минута катастрофы, вызывая в зрительном зале не только сочувствие к героям, но и горечь, заставляющую критически пересматривать всю историю их побега.

Надо оговорить сразу: на американском экране мы до сих пор так и не увидели бун-



«Заводной апельсин», режиссер Стэнли Кубрик

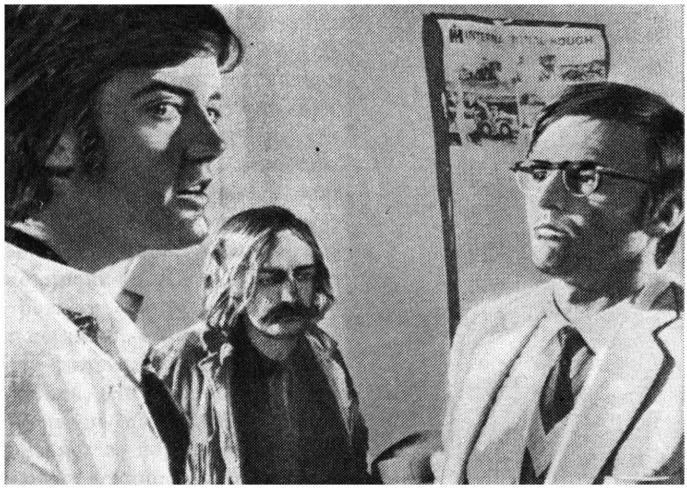
таря 60-х годов, до конца последовательного в своих убеждениях и глубоко осознающего причины и, главное, цели непримиримой борьбы с обществом. Новые конфликты получали доступ к зрителю, как правило, лишь в преображенном виде, преломившись сквозь призму традиционных жанров. Речь прежде всего идет о жанрах гангстерского фильма и вестерна, оказавшихся необычайно гибкими и вместительными, могущими послужить защите различных идей — конформистских, как это случилось в «Крестном отце», или нонконформистских, как это доказали «Бонни и Клайд» Артура Пенна (1967), «Бач Кэссиди и Санденс Кид» Джорджа Роя Хилла (1969) и другие. Лента Артура Пенна, повествующая о двух гангстерах начала 30-х годов, стала первой значительной картиной, опосредованно отразившей яростное бунтарство молодежи 60-х годов. Недовольство прорвалось на экран, но не впрямую, а под видом давно узаконенного на американском экране столкновения между обществом и преступником. Столкновения, благодаря которому, как писал Маркс, «преступник нарушает однообразие буржуазной жизни, ее спокойное повседневное течение. Тем самым он предохраняет ее от застоя и порождает ту беспокойную напряженность и подвижность, без которой притупилось бы даже жало конкуренции»*. На это глубокое замечание не случайно и опирался А. Дорошевич в своей интересной статье «Бонни и Клайд»: герои или жертвы?»**, где убедительно была раскрыта ограниченность персонажей фильма Артура Пенна, решивших, что гангстер — это герой, достойный подражания, и фактически принявших «стереотип поведения, который предлагает им кино, уголовная хроника». Воссозданные на экране Бач Кэссиди и Санденс Кид, Бонни Паркер и Клайд Барроу оказались мало похожими на действующих лиц прошлых гангстерских лент. За теми, как в «Крестном отце» — за «семейством» Корлеоне, стояло хорошо налаженное дело, эти же проявили себя как самозваные любители; те были собраны в кулак, организованы и все исполняли, как по нотам, эти вели себя беспечно и беспомощно и многое делали курам на смех: в банке, на который совершали налет, не оказывалось ни цента, ограбление в Боливии заканчивалось пшиком, потому что грабители не знали, как по-испански будет «руки вверх!» и «отдай деньги!»... Ни один настоящий гангстер не взял бы таких с собой в компанию и был бы прав, ибо не только по своим замашкам, но и по существу они — залетные птицы в мире матерых преступников.

Настоящий, «на все сто», гангстер был запечатлен в кинематографе как носитель определенной морали. Он не мирился с ролью незваного гостя на балу удачи и бесцеремонно тянулся к жирному куску на столе, за которым восседали «законопослушные». В сущности, воля к добыче и определяла все его помыслы. Ради к у с к а он и вступал в беспощадную схватку. Но в этом соперничестве, как порой ни старались его приукрасить, возвести в ранг незаурядного поединка создатели некоторых фильмов, проявлялась обыденная жестокость деловой прозы конкурентной борьбы в мире наживы. Гангстер был плотью от плоти этого общества и, конфликтуя с ним, тяготел к нему, против него ополчившись, в нем нуждался, был с ним на ножах и мечтал в него войти.

Герои Артура Пенна и Джорджа Роя Хилла мечтают о другом — о том, как из общества бежать. Метафорично контрастное сопоставление героини и среды в самых первых кадрах «Бонни и Клайда», когда словно сталкиваются обнаженное тело Бонни (Фэй Данавей) и жалкая комната-клетушка, подобная наглухо закупоренной камере. Перед нами противостояние молодого естества и неволи. Бонни действительно подобна юному, гибкому, богато одаренному природой существу, судорожно бьющемуся в капкане, задыхающемуся в нем. В утро, с которого начинается действие фильма, она просыпается, чтобы сразу же, вместе с духотой клетушки, ощутить томительную принужденность своего существо-

---

* «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., «Искусство», 1967, стр. 199.
** «Искусство кино», 1970, № 10.



«Беспечный ездок», режиссер Деннис Хоппер

вания, своей жалкой участи официантки в глухом провинциальном городишке.

И вот, заметив прогуливающегося по площади пригожего молодого незнакомца в фатовски нахлобученной шляпе, Бонни с молниеносной быстротой натягивает на себя платье и стремглав бросается вниз навстречу Клайду, навстречу своей судьбе, которая с этого момента будет не только бегством от полиции — бегством от однообразия жизни. И Клайд (Уоррен Битти) бежит от жалкой, подневольной судьбы, подобной судьбе разорившегося фермера, к которому он с таким сочувствием относится, бежит от роли пассивной, покорно идущей на заклание жертвы.

Мотив п о б е г а становится ведущим во многих примечательных фильмах второй половины 60-х годов. В этом сказалась и смычка с повседневной реальностью: в это время в Соединенных Штатах каждую неделю убегало из-под родительского крова, из школ и институтов более 10 000 молодых людей, детей, подростков. Причины при этом были не всегда вразумительными. Единственным стимулом для реальных и кинематографических беглецов оказывалось то, что чудилось им впереди — манящий и зыбкий, а порой обманчивый и двусмысленный призрак свободы. Сюжеты подобных фильмов, в том числе и «Бонни и Клайда» — это история бегства навстречу свободе, безнадежного порыва к ней. Лучшим, наиболее ценным в таких кинокартинах оказалось умение показать к р а с о т у вольнолюбивых устремлений. Более того, между влечением к свободе и красотой ставился знак равенства.

Бурые скалы, вздымающиеся к голубым небесам, холмы, поросшие редким кустарником, золотистые песчаные дюны, открытые просторы диких прерий, над которыми во всю безбрежную ширь разливаются восходы и закаты, холодные пенные горные ручьи, ниспадающие по каменистому ложу, белесый туман и густая синева теней ночного леса («Бач Кэссиди и Санденс Кид»), бесконечная дорога, азартно, весело поглощаемая двумя мотоциклами («Беспечный ездок» режиссера Деннисса Хоппера), благоговейная тишина покрытых снегом дремучих лесных дебрей («Джеремия Джонсон» Сиднея Поллака)... Вода, летящая брызгами из-под лошадиных копыт, солнце, щедро согревающее беглеца, земля, гостеприимно распахивающая свои просторы, и пьянящий своей свежестью воздух — все четыре стихии оказываются в этих фильмах сродни духу вольности. «Неволя

«Беспечный ездок». режиссер Деннис Хоппер

душных городов» остается позади, за горизонтом. Городские улицы, напоминающие тюремные коридоры, размыкаются, как по мановению волшебного жезла. Перенесенный на почву вестерна, гангстерский сюжет приобщается к поэзии далей. Более того, пейзаж оказывается образом пространства, находящегося не только вне города, но и вне общества. Природа возникает в своей удивительной новизне, как рай до грехопадения, подавно — до городской цивилизации.

Такова, например, прозрачная символика лучшей сцены в «Баче Кэссиди»: Бач (Пол Ньюмен) катает красавицу Рут (Катрин Росс) на велосипеде по фруктовому саду. Мимо проносятся «размытые» движением, растворившиеся в цветочных пятнах ветви — и вдруг из хаоса красок еще не оформившейся и таящей в себе все живописные возможности материи возникает, попадая в фокус, словно впервые зарождаясь, обретая твердые, постоянные очертания, румяное, сочное, литое, покрытое сверкающими каплями росы яблоко, рельефно пропечатываясь на «чистом листе» творения... Так проступают на недолгий срок реальные очертания мечты, становящейся весомой и зримой.

Возникающие, казалось бы, ненароком, между сценами ограблений и перестрелок пейзажи начинают играть все более важную смысловую роль. В мире жестокости они открывают принципиально новое измерение — поэтическое и одухотворенное. Не случайно создатели этих фильмов уделяли такое внимание проблеме киноязыка, способного выразить п о э т и ч е с к о е начало в жизни. Результат получился парадоксальный: метафорический, склонный к символике язык оказался более прекрасным, чем сами герои киноповествований! Впрочем, это было объяснимо: язык подчеркнуто служил образному воплощению идеалов красоты и свободы, к которым герои смогли приобщиться лишь отчасти. Мгновения этого приобщения были лучшими в их судьбе — «беспечность» превращалась в праздничную, радостную легкокрылость. В «Беспечном ездоке» Билли кувыркается на мотоцикле, в «Баче Кэссиди...» Бач ездит на велосипеде, усаживаясь спиной к рулю, вверх ногами. Они проделывают все, что им вздумается, демонстрируя неподвластность законам земного притяжения, да и вообще любому закону, испытывая ни с чем не сравнимую эйфорию свободы.

Однако современному Робинзону общество не прощает бегства. В «Беспечном ездоке»

Джордж (Джек Николсон) говорит Биллу и Уайтту, за которыми не числится никаких тяжких прегрешений: вас должны убить, именно потому, что вы свободны, ибо пока существуете вы, другие будут понимать, какой фикцией является то, что они называют своей свободой. Через несколько часов напавшие на спящих путешественников обыватели убьют Джорджа, засвидетельствовав справедливость его слов. Убьют его люди, которые и по имени-то Джорджа не знают, которым он ровным счетом ничего не сделал. Убьют только за то, что он «не такой, как все». А в конце фильма хладнокровно застрелят Билли и Уайтта. Ни за что, ни про что... За то, что они не похожи на других.

Однако в неудавшемся побеге «блудных сыновей» повинна не только лютая ненависть к свободе, которой пышет окружающее героев собственническое, погрязшее в бездуховности общество, но и сами герои. Режиссеры, будь то Артур Пенн, Джордж Рой Хилл или Деннис Хоппер, обратившиеся к молодому герою-бунтарю, взяли сторону того духа обновления, который олицетворяла собой молодость. Но это не значит, что они были во всем с ней согласны. Лиризм, свидетельствующий об отождествлении художника и его героя, то и дело сменяется в «Бонни и Клайде» или «Баче Кэссиди...» иронией. Нарциссическому самолюбованию Бонни и Клайда противопоставляется трезвый взгляд со стороны. Это трезвость расчета с дурманящей стихией авантюризма.

Путь героев во всех этих картинах обрывается засадой. Но гибель их предопределена также и внутренними причинами. Герои раньше или позже должны очутиться в тупике, ибо весь их бунт безысходен.

Клайд неожиданно для самого себя стреляет в банковского служащего. Бач Кэссиди и Санденс Кид убивают таких же, как они, проголодавшихся и отчаявшихся, только еще более неудачливых боливийцев. Значит, и они вырывают свой «кусок», тесня других, заставляя других за свой куш расплачиваться. «Благородным разбойникам» приходится действовать вовсе не благородно, «честная игра» храбрецов, оказывается, ведется по нечестным правилам того самого мира, от которого они бегут.

Герои терпят крах еще до роковой минуты своего финального поражения.

Так сталкивались контрастные ощущения — изжитости дряхлеющих общественных форм и непрожитости судеб, этими формами умерщвляемых. Эта непрожитость сказывалась в бесшабашной удали, в озорстве щедро расплескиваемых, азартно вскипающих сил, в учащенном ритме киноповествования. Однако чем ближе к своему концу двигались картины, тем яснее становилось, что пульсирующий их ритм свидетельствует не только о полнокровии — бьющихся в поисках выхода — сил и молодости, но и о болезненности, и все быстрее занимающейся лихорадке.

Кажется, что мир, обманувший молодость во всем, даже в дорогах, сулящих возможность бегства, заразил ее пагубным неистовством, кончающимся кровавым кошмаром и неминуемой смертью.

Смерть ставит на героях крест, словно желая перечеркнуть все, к чему они стремились.

Крест, однако, может уподобиться знаку плюса. Формула фильмов — незавершенная, знаком плюса обрывающаяся. Она дает лишь одно из слагаемых — определенную величину неудовлетворенности. Вопрос о решающей положительной величине протеста остается открытым. И пока ее нет, фильмы эти — и прежде всего «Бонни и Клайд» Артура Пенна — балансируют между сочувствием и отчуждением, лирикой и насмешкой, призывом и предостережением, осуждением и ностальгией.

Действительно, как события жизни, так и дальнейшие события в искусстве, показали, что некоторые молодые бунтари в предупреждении нуждались.

Отчаянный порыв к вольной жизни оборачивался своеволием. Но если для героев «Бонни и Клайда», «Бача Кэссиди и Санденса Кида» своеволие было трагической ошибкой в их искреннем устремлении к свободе, то появились и персонажи другого пошиба, для

которых такое своеволие стало самоцелью.

Речь идет прежде всего о «Заводном апельсине», поставленном в 1972 году в Англии американским режиссером Стэнли Кубриком.

Действие «Заводного апельсина», как известно, перенесено в близкое будущее. Группа юнцов — Джордж, Пит, Дим, во главе с Алексом — устраивает драки, погромы, избивает беззащитных... Совершив нечаянно убийство, Алекс попадает в тюрьму. Там его подвергают «лечению», согласно новой методе: порывы к насилию и сексуальные желания начинают вызывать у него сильнейшую тошноту, препятствующую их реализации. А затем выпущенного на волю «обезвреженного» Алекса избивают его бывшие дружки, ставшие полицейскими. Оппозиция решает воспользоваться случившимся в своих целях, и правительство поспешно прибегает к «контрлечению»: нашего героя возвращают к его первоначальному состоянию.

Кинокартина оказалась вызывающе озадачивающей. Все бесчинства совершаются здесь озорно, весело, зрелищно, театрально. Театральное начало пронизывает весь фильм: компания Билли-боя насилует девушку на сцене варьете; на сцене происходит и эксперимент, долженствующий засвидетельствовать «излечение» Алекса: под аплодисменты кланяется полуголая девица, к которой «излеченный» герой не смог прикоснуться; отвешивает поклон рыжий детина, измывавшийся над Алексом и не получивший от «излеченного» сдачи.

Мотив театра в «Заводном апельсине» многозначен. Прежде всего театр — это игра. Игра же — это раскрепощение.

Герои фильма раскрепощены полностью, они не знают никаких табу и запретов, им все дозволено. Многие из преступлений Алекса изображены под аккомпанемент девятой симфонии Бетховена. Все дверные звонки его жертв тренькают ей в такт. Девятая симфония — призыв к свободе. Кинокартина и изображает все и вся захлестывающую стихию свободы. Но стихию какой свободы? Свободы насилия? Свободы надругательства над всеми и всем, в том числе и над Бетховеном?!

Прежде всего — отвечает нам фильм — это свобода наслаждения. Ибо все здесь совершается наслаждения ради. Алекс — наслаждающийся человек par excellence, в чистом виде, он бьет, насилует и убивает, озоруя и играючи, песенки распевая. Ударит — и улыбнется, улыбнется — как бритвой полоснет.

Наслаждение — единственная заповедь Алекса, и это помогает нам понять, какой ствол вскормил «заводной апельсин» подобного рода, чьим побегом он является. Не случайно веселый садист занял в наши дни достойное место на страницах многих западных газет и журналов, его улыбка замелькала среди рекламных улыбок, предлагающих изобилие напитков, закусок, домашней утвари, машин — и в любом случае обещающих удовольствие. Речь при этом идет не только об удовольствии обладания, но и об ответе на определенные запросы духа. В этой сфере самое лучшее, что только можно посулить — это, разумеется, свобода. «Общество изобилия» и предложило свободу — неслыханную, небывалую свободу наслаждений. На первых порах она казалась маняще-смелой и пленительно-естественной. Коварный парадокс, однако, тут состоит в том, что наиболее последовательным выразителем подобной свободы наслаждения оказался именно кубриковский Алекс — садист и убийца. Не случайно Алекс чувствует себя в своем обществе, как рыба в воде; перед ним — никаких проблем, общество потребления дало ему все, в чем он нуждается; вот он и живет припеваючи, резвится напропалую. Он — плоть от плоти своего общества, его прямое порождение.

Все его преступления — обычная норма извращенного мира. Он бьет «в шутку» — его «в шутку» избивают. Алекс ведет себя со своими жертвами так же, как ведет себя с ним Дёлтой — правительственный инспектор. Дим и Джордж — хулиганы, но они ничем, кроме формы, не отличаются от Дима и Джорджа — полицейских. Все общество живет по законам садистской «игры». Алекс лишь подключается к ней, вступает в круг, подобно герою «Крестного отца» Майклу Корлеоне.

Майклу, однако, был придан ореол трагического избранничества — он превращался в мессию «преступной корпорации», беря на душу ее грехи и изнемогая под их тяжестью. То, что в «Крестном отце» выдавалось за величественный эпос, обернулось в «Заводном апельсине» разнузданным, непристойным шутовством. И Алекс помчался по кругу, закусив удила и ликуя от вседозволенности. В этом-то и проявилось существо свободы «общества потребления» — «свободы»... на привязи.

Симптоматично, что Алекс становится «блудным сыном», представляющим в глазах государства подлинную опасность, тогда, когда он, «излеченный», оказывается неспособным на разгул. Потому ему и возвращают свободу инстинктов, аппетит к наслаждениям. Финал картины: Алекс на больничной койке жадно разевает рот — и министр внутренних дел вкладывает ему в губы лакомые кусочки.

Такова цель: дорвавшись до кормушки, наполниться до отвала. Теперь Алекса с министром водой не разольешь. Наш герой будет цепко держаться за свой хлев. Шутовской хоровод, который на наших глазах совершил полный круг, продолжает свой танец. Мы уже видели, что это за пляска: плясал Алекс, ритмично, в такт, пиная ногами свои жертвы, плясал Христос, избиваемый им в его фантазиях... Стихия веселья, удовольствия стала демонически зловещей, непомерно разрослась, подобно всепожирающей опухоли.

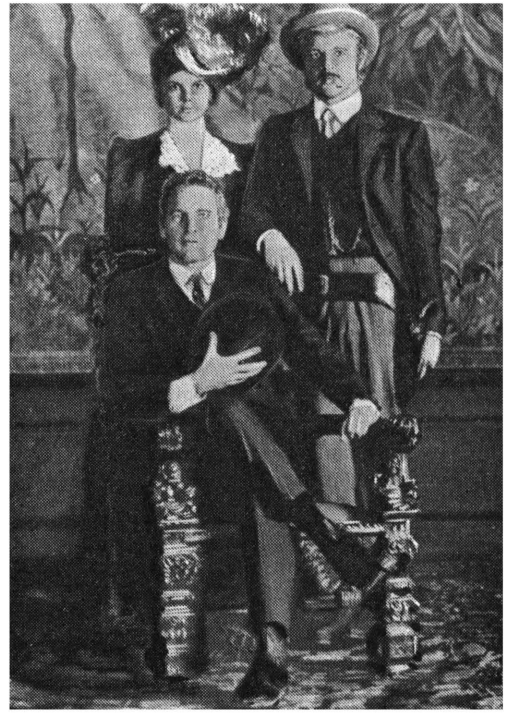
Гипертрофированное наслаждение, гипертрофированное веселье, для которого все нипочем, в кубриковском фильме все опустошает и в обществе и в человеке... Алекс со своими дружками несется в автомашине по противоположной стороне дороги, навстречу движению, с разбойничьим присвистом, сметая все встречное на пути. Лихая, разудалая езда словно иллюстрирует то, как полые люди стремятся к полноте жизни, к интенсивности ощущений, доходящих до экстаза. Это апофеоз хищничества, ощущающего свою свободу только за счет другого.

Таков, по мнению Кубрика, логический исход современного «общества потребления», возводящего удовольствие в культ за счет всего остального. Тотальное наслаждение оборачивается эгоизмом и, в конечном итоге, тотальным разрушением: в одной из фантазий Алекса его улыбка превращается в звериный оскал, у него отрастают клыки — наш герой радуется видению атомного взрыва и гибели земного шара.

При этом сам «вольный фантазер», одержимый погоней за наслаждениями, оказывается марионеткой в нелепом и чудовищном балагане, «заводным апельсином», куклой, чей механизм пущен в ход пружиной общества, прибегающего к ядовитым приманкам.

Такой приманкой и оказалась особая «свобода», которую стало рекламировать «общество потребления» именно в годы борьбы молодежи за подлинные свободы: «свобода» откры-

«Бач Кэссиди и Санденс Кид», режиссер Джордж Рой Хилл



вать рестораны с голыми официантками (1965), демонстрировать кинофильмы, показывающие гомосексуализм, лесбийство и полностью обнаженные тела (1966), ставить пьесу о фермере, сожительствующем со свиньей (1967), открывать «порноклубы» (1968) и т. п.

Хронику подобных событий можно было бы продолжить и расширить за счет еще более одиозных примеров. Но для нас важно другое, то, что подобная свобода вскружила головы какой-то части молодежи. В том же 1968 году демонстрация хиппи (Yipies — Youth International Party — так называемая Интернациональная партия юности) в основном сводилась к тому, что демонстранты раздевались догола и выкрикивали непристойности.

Словно кто-то специально позаботился, чтобы мятежная энергия была направлена по отводному руслу и непристойный жест заслонил бы собой жест протеста. Чтобы та область свободы, в которую стремилась молодежь, оказалась бы на деле резервацией для духовно одичавших, куда они к тому же сами себя добровольно загоняли.

Речь идет, однако, не только об этих грубых формах самообмана, но и о куда более утонченных.

«Бонни и Клайд», «Бач Кэссиди и Санденс Кид» тоже в какой-то мере поэтизировали преступников. Сочувствие авторов к своим персонажам было вызвано тем, что в этих преследуемых, объявленных вне закона «блудных сыновьях» жил дух мятежа, что они были в конфликте с обществом, вражда к которому, какие бы формы она тогда ни принимала, казалась куда привлекательней, чем подчинение и покорность. Была, однако, и другая сторона, раскрывающаяся в этих фильмах — удалой, отчаянный нонконформизм оказывался разрушительным не столько по отношению к обществу, сколько по отношению к самим бунтарям, обрекавшим себя на бессмысленную гибель. Бач Кэссиди и Санденс Кид, Бонни Паркер и Клайд Бэрроу умирали, попав в засаду, под прицел десятков стрелков. Речь шла уже, конечно, не о бое — об убийстве. Или, точнее, о самоубийстве, коль скоро жертвы заранее ощущали, что несутся навстречу неминуемой гибельной развязке. Динамика «Бонни и Клайда» обрывалась сценой расстрела: снятые «рапидом» тела героев, в которые ударяли сотни пуль, продолжали двигаться, словно исполняя прекрасный и скорбный танец смерти; они так стремительно неслись к своей кончине, что и за ее чертой продолжалось их движение, к смерти направленное.

Так возникал вопрос: только ли в последнем эпизоде герои оказывались обманом вовлеченными в тупик? Не была ли ловушкой вся та форма бунта, которую они избирали?

Но если герои Пенна и Роя Хилла находили не ту дорогу к свободе, то «отрицательная свобода» кубриковского Алекса оказывалась не трагическим самообманом, а подозрительным совпадением с самым что ни на есть позорным рабством. Ведь на деле Алекс рабски покорен идее, согласно которой сильный всегда прав, и единственная цель заключается в том, чтобы урвать побольше от жизни...

Подобно «слугам сатаны» — участникам шайки Мэнсона,— Алекс — не бунтарь, а взбесившийся раб, возжаждавший стать рабовладельцем, способным удовлетворить любую свою прихоть и, тем самым, увековечить рабство.

Вот почему Алекс — не издержки бунта, как порой его хотят представить. Речь идет о двух прямо противоположных вещах — о духовном противостоянии буржуазному обществу и о духовном одичании, этим обществом порожденном.

●

Итак, перед нами три типа молодого героя, взращенные неустойчивой, колеблющейся, потрясаемой катаклизмами социальной почвой западного мира 60-х годов.

Алекс из «Заводного апельсина» Кубрика, пользующийся тем, что в кризисные эпохи рушатся все традиционные табу, тем, что «общество потребления» провокационно стремится взамен подлинной свободы предложить человеку свободу вседозволенного наслаждения — герой, чье стремление к свободе обо-

рачивается разгулом гнусного и безграничного своеволия.

Бонни и Клайд, Бач Кэссиди и Санденс Кид — заглавные герои фильмов Артура Пенна и Джорджа Роя Хилла, чье стремление к свободе оборачивается отчаянным авантюризмом, гибельным для них самих.

Майкл Корлеоне — герой «Крестного отца» Фрэнсиса Форда Копполы, отрекающийся от свободы во имя конформизма, принимающий заветы сильных мира сего, представляющих старшее поколение.

При всем своем различии и даже противоположности многих своих черт все они сходились в одном — в жестокости.

Майкл Корлеоне с беспощадной жестокостью расправлялся с теми, кто мешал росту могущества и прибылей возглавляемой им «семьи».

Клайд и Бач Кэссиди невольно проливали кровь и сеяли смерть. Алекс попросту упивался жестокостью.

Однако американцы 60-х годов познакомились с кровью не только на экране. Они столкнулись с насилием вплотную, благодаря вьетнамской войне и расправам с молодежным движением, политическим убийствам и волнениям в негритянских гетто, наконец, но не в последнюю очередь, в связи с небывалым, катастрофическим ростом преступности, захлестнувшим и терроризирующим Соединенные Штаты.

Не удивительно, что многие прогрессивные художники начала 70-х годов, осмысливая опыт прошедшего десятилетия, поставили дилемму: «очеловечиться» или погибнуть. Обращаясь к молодому поколению, они начали пытливо искать внутреннее противоядие против жестокости, нащупывать силы, ей противостоящие. Так появились фильмы, вовсе не похожие на искусство предыдущих лет, дающие новое освещение тех проблем, о которых говорилось выше.

В этих фильмах речь идет не о «робинзонаде» — бегстве из дому, в них предпочитают изображать «одиссею» — путь домой. Подкармливаясь случайными заработками, долго бредет домой молодой бродяга Лион (Аль Пачино), таская с собой аккуратный сверточек — подарок ребенку, который должен был родиться в его отсутствие («Пугало» Джерри Шацберга, 1973). Ребенок и вправду успел родиться и подрасти, но жене не выгодно ворошить прошлое, и она поспешно лжет по телефону: был сын, да умер, значит все и кончено... «Одиссея» лишается своего победительного и счастливого завершения — дорога домой приводит человека, выброшенного из «общества», лишь к окончательному осознанию своей горькой бесприютности.

Чувство неприкаянности пронизывает и другие фильмы, появившиеся в начале 70-х годов. Кажется, что тот же ветер, что кружит в «Пугале» песок над осенним жнивьем, пожелтевшими полями и пыльной дорогой, сдирая с деревьев листья, вырывая с корнями растения, накидываясь на двух продрогших бродяг, случайно встретившихся у обочины — коренастого крепыша Макса и хрупкого Лиона,— свистя проносится и по пустынным улочкам и площадям техасского городка Анарина в «Последнем киносеансе» (режиссер Питер Богданович, 1972). Так возникает образ странной, пустынной Америки, как будто в ней от жилья до жилья — десятки миль. В сущности, так оно и получается, если все равно не дозваться до ближайшего соседа; героиня «Влияния гамма-лучей на рост маргариток» (режиссер Пол Ньюмен, 1973) Беатрис Хансдорфер (Джоан Вудворд) тщетно будет вновь и вновь пытаться сделать это. Жутким одиночеством веет от многих эпизодов «Влияния гамма-лучей...»: Беатрис и две ее девочки — старшая Рут и младшая Матильда — глядят сквозь пелену дождя в окно напротив: за ним часами неподвижно сидит пожилая женщина, и никому неведомо, жива ли она или уже окоченела в кресле... В этой пустынности можно лишь случайно наткнуться друг на друга, чтобы вскоре затеряться вновь — таков тоскливый смысл неожиданно вспыхнувших и быстро гаснущих любовных увлечений подростков в «Последнем киносеансе». Стойкий привкус горечи отравляет здесь даже минуты интимной близости: жена тренера Рут (Клорис Личман) в объятиях Сонни (Тимотти Боттомс) продолжает думать

о невозможности подлинной привязанности, о неспособности преступить границу отъединенности. Да и Сонни после смерти единственного по-настоящему близкого человека, Сэма (Бен Джонсон), чувствует себя безнадежно сиротливо. На наших глазах распадается школьная дружба, одни уходят в армию, другие уезжают из Анарина; гибнет под колесами грузовика самый младший из приятелей — Билли. Покрыв щуплое тело Билли своей курткой, Сонни остается на площади Анарина один, среди мертвых зданий, насквозь продуваемых ветром, словно решившим замести песком, сравнять с землей покинутый городок.

В «Крестном отце» Копполы каждый персонаж был крепко привязан к окружающему миру, каждый обладал полным комплектом родственников и чаще всего, кроме родного отца, имел еще и заботливого крестного. («Итальянцы шутят,— говорилось в романе Пьюзо,— что жизнь настолько нелегка, что человеку нужно иметь двух отцов, чтобы они о нем заботились,— вот почему они обзаводятся крестными»*.) Но это было единство на порочной основе — герои «Крестного отца» объединялись в своей бесчеловечности.

Герои фильмов Ньюмена, Шацберга и Богдановича — дети безотцовщины и неукорененности; они подобны гонимому ветром перекати-поле. Сонни и Билл в «Последнем киносеансе», Матильда и Рут во «Влиянии гамма-лучей...» растут без отца. Растут без покровительства силы и на силу не уповают. Потому в этой безотцовщине есть и другая сторона — в конечном итоге она оборачивается непричастностью к миру жестокости.

По-своему преломляется эта тема в «Пугале». В фильме есть прекрасная сцена: в ресторане какой-то парень задевает всегда гораздого дать сдачи Макса. Макс, оттолкнув Лиона, сбрасывает пиджак, и все смолкают... Вслед за пиджаком, однако, Макс начинает стаскивать с себя рубашку, «футболку», еще одну рубашку — он привык весь свой гардероб носить на себе — потом теплое белье... И парень, принявший было боевую стойку, хохочет вместе со всем рестораном, одобрительно подыгрывающим этому веселому «стриптизу». Юмор этого эпизода — словно иллюстрация к теории, гласящей, что комическое заключается в неожиданном разрешении ситуации противоположным ожидаемому результатом. И впрямь: и посетители ресторана и зрители фильма вовсе не ждали такого поворота событий...

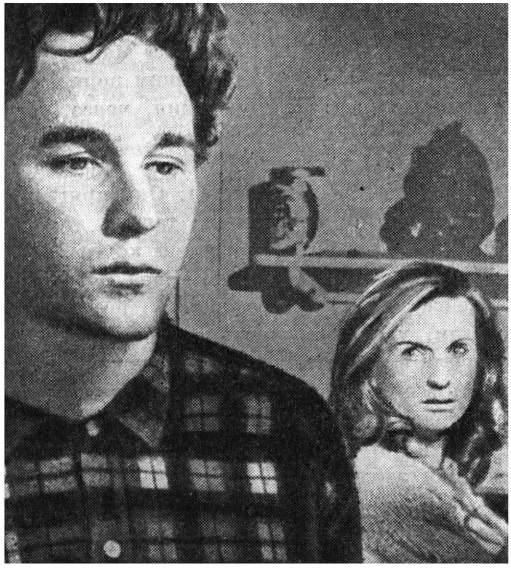
Ресторан — младший собрат того самого, снятого в бесконечном количестве американских лент, салуна, в котором, задень один мужчина другого — известно, что за этим последует — драка, поножовщина, перестрелка. «Настоящий американец», не раздумывая, пускает в ход кулаки и оружие; за его хваленым умением постоять за себя скрывается готовность проявить беспощадность.

Сюжет «Пугала» — история победы истинной человечности над фальшью идеала «настоящего американца», над культом силы, над привычной, ставшей автоматической, ожесточенностью. Но это отречение от права силы ставит героев в нелегкое положение — каждому из них, пасынку судьбы, приходится вплотную сталкиваться с ее жестокостью. Нет больше призрачной и обманчивой иллюзии освобождения от реальности — действительность оказывается с героями встык, в неразлучности. Сравнивая картины второй половины 60-х годов и начала 70-х, легко заметить, как совершается переход от исключительного к обыденному, от чрезвычайного к повседневному. Но это повседневное оказывается богато потаенным образным смыслом.

Одним из наиболее емких образов становится образ подержанных, изношенных, вышедших из употребления предметов. В «Пугале» и во «Влиянии гамма-лучей...» мы попадаем в магазин антикварных вещей, многие из которых давно уже ни к чему не пригодны. В «Последнем киносеансе» обреченным на слом оказывается целый городок: заколачиваются окна домов, закрывается кинотеатр, Анарин покрывается пылью...

Этот стоящий на пороге тления мир не на-

* Mario Puzo, Op. cit, p. 59.



«Последний киносеанс», режиссер Питер Богданович

прасно навевает грусть: он таит в себе угрозу молодым, тем, кто стоит на пороге жизни. Запыленные вещи здесь — сумрачные пророчества об обреченности людских судеб, о том, что молодых также ожидает изношенность и забвение.

Во «Влиянии гамма-лучей...» в захламленную квартиру Беатрис привозят глубокую старуху, парализованную, онемевшую — ее приходится передвигать, как старую мебель. От нее, как от ненужной утвари, задешево избавляется дочь, сдающая ее на чужое попечение и спешащая ретироваться.

Сцена эта говорит о жестокости жизни больше, чем многие бесстыдно-откровенные, залитые кровью кадры коммерческого «шокинга». Ибо здесь сходятся тема среды и тема судьбы, схватывая героев в железные тиски, течение обыденности обретает драматическую глубину: за деталями быта возникает картина «большого мира», выбрасывающего людей на свалку. В буднях проявляются не знающие пощады законы истачивающего людей социума. Угроза несостоятельности ощущается не столько как боязнь всего лишиться, сколько как боязнь себя не обрести. Обездоленность означает не только материальные лишения, но и скудность удела, унизительное приравнивание судьбы человека к доле вещи.

Потому так важно в кинематографе последних лет противопоставление «опредмечивающего», дегуманизирующего мира и живой нерастраченной, не «изношенной» человечности, о которой поведали нам неброские, непритязательные на вид фильмы Шацберга, Богдановича, Ньюмена.

Так запечатлелось во «Влиянии гамма-лучей...» душевное богатство и одаренность Матильды. Ее поначалу робкая, согретая подлинным вдохновением речь на школьном вечере — истинное торжество, которое она празднует, приобщая собравшихся к своей пытливой, взволнованной мысли, открывающей связь между космосом и цветком. По сути, провозглашаемая Матильдой приобщенность к звездам — это право каждого прожить свой «звездный час». Закон, открытый Матильдой и гласящий: чрезмерное облучение убивает цветы, умеренное помогает им расцвести пышнее — имеет значение не только для ботаники. Мы слушаем ее, затаив дыхание, потому что речь идет и о том, как закалиться под «облучением» жестокости, которое может оказаться губительным.

И в «Пугале» человечность — это чуткость друг к другу, открытость людям. Долгие скитания Макса и Лиона не проходят втуне — они приводят их к неразлучности.

С самого начала «Пугала» сказывается характер искусства Шацберга. Встреча героев, происходящая посреди сжатых полей, дает режиссеру возможность полемично по отношению к фильмам предыдущего десятилетия осмыслить пространство: пустынность кажется не желанной и идиллической, а тягостной и унылой, в нее не хочется уходить, избегая людского общества, от нее тянет бежать назад, к людям.

Лион устремляется к Максу, будто и впрямь

освобождаясь от этой медленной пытки пространством, пытки безлюдностью, показывая радушную готовность к контакту. И когда хмурый, неприветливый Макс отчаивается чиркать зажигалкой, Лион протягивает ему последнюю спичку. С этого огонька на ветру начинается медленное оттаивание ледяной брони отчуждения у никому не доверяющего Макса. В финале «Пугала» поверженный оцепенением Лион все же оказывается победителем: в причитаниях склонившегося над ним Макса звучит уже не боязнь упустить свое, а боль сочувствия и страх за товарища.

Однако в подобных победах всегда живет мучительно горький привкус. Во «Влиянии гамма-лучей...» Беатрис и слышать не хочет о радиации и всяких там атомах, словно атом для нее — символ распада мира на изолированные враждебные частицы. Для Матильды, наоборот, атом — это напоминание о единстве строения материи, о причастности каждого ко всему и всем. У каждой из них, согласно картине, своя правота; только вере Матильды будет нелегко осуществиться... Доброта и отзывчивость способны преобразить человека, но не облегчить его судьбу. Доброта может обречь на роль отверженного, роль пасынка, не принимающего воспетого в «Крестном отце» «крещения», знаменующего собой согласие с законами борьбы за власть над другими и — за наживу. Так выстраивается безжалостная дилемма: либо добровольно принять участие в свалке дерущихся, либо согласиться с тем, что будешь выброшен на свалку, как «непригодный», и останешься жить среди «старья» и «отбросов». Создатели «Пугала», «Последнего киносеанса», «Влияния гамма-лучей...» не хотят мириться с этой дилеммой. В их картинах продолжает жить дух независимости, но это не молниеносно разряжающее напряжение бунтарство, а рассчитанная на длительное испытание стойкость.

Судьба молодого героя американского кино последних лет — свидетельство тех потрясений, которые испытало американское общество. Никогда, пожалуй, ни одно поколение молодых американцев не чувствовало себя такими чужаками в собственном доме.

В одном лишь «Крестном отце» Майкл Корлеоне приноровился к «домашним порядкам», преступая через все поколения, через, если говорить языком Достоевского, «некоторые препятствия», чтобы сказать «да» миру насилия, могущества и богатства. Он впрягается в лямку, чтобы остервенело тащить тяжкий груз прошлого по проторенной колее.

Герои «Бонни и Клайда», «Бача Кэссиди и Санденса Кида» устремлялись по другим дорогам, уводящим прочь от общества. Они говорили ему «нет», но этим «нет» и исчерпывалась все их программа. Они не знали никаких ориентиров, которым можно было бы верить, и потому, раньше или позже, обречены были заблудиться.

Их смятение еще больше оттенило уверенность Майкла, неколебимого исполнителя закона джунглей.

Последние ленты, однако, по-своему выступают против морали рода Корлеоне. Казалось бы, внешне герои «Пугала» или «Влияния гамма-лучей...» вовсе не похожи на ниспровергателей устоев. Но они не менее приобщены к идее свободы, чем бунтари Джорджа Роя Хилла или Артура Пенна. «Крестный отец» доказывал, что в царстве необходимости, в царстве борьбы всех против всех свободного выбора не существует. Фильмы Шацберга, Ньюмена, Богдановича исходят из молчаливого предположения, что принятие этой необходимости — тоже выбор. Герои этих картин предпочитают выбрать судьбу неудачников, чем вступить в беспощадную схватку во имя успеха.

В «Бонни и Клайде», «Баче Кэссиди и Санденсе Киде» быть вне закона мира Корлеоне означало быть преступниками — и значит в чем-то с Корлеоне сходиться. В «Пугале», во «Влиянии гамма-лучей...» и «Последнем киносеансе» герои не преступники, но они — вне закона волчьей борьбы за существование.

Майкл Корлеоне вступал в эту борьбу и превращался в винтик ее механизма, в безличного, как математический знак, функ-

ционера. Он обретал удачу и терял себя. Наследованное дело обрекало его на полную бесчеловечность, которую должен был скрадывать его «добрый», бытовой, домашний облик. Но за этим единством гангстера и трогательного семьянина скрывалось, по существу, раздвоение личности, свойственное, по мнению американского исследователя, многим «интегрированным в системе» конформистам, которые, будучи добряками дома, готовы исполнить любое предписание государственного аппарата на работе, обладая, таким образом, «двумя ролями, двумя жизнями, двумя масками»*.

Герои «Пугала», «Влияния гамма-лучей...», «Последнего киносеанса» стремятся к цельности, они хотят обрести себя и во всем исходить лишь из своей человечности.

Вопрос — как утвердить ее в мире социального уродства, остается открытым. И все же немаловажно, что после кинокартин 60-х годов с их вспышками отчаянного протеста, испепеляющими самих бунтарей, появились фильмы, говорящие о необходимости длительного, стойкого противостояния дегуманизирующему обществу, показывающие героев, стремящихся к тому, чтобы мир, в который они вступают, основывался на более гуманных и справедливых началах.

Гости редакции

Встреча с кинематографистами из Аргентины

Недавно в «Искусстве кино» состоялась встреча сотрудников редакции и авторов журнала с делегацией аргентинских кинематографистов — в составе кинокритиков Агустина Махио, Армандо Рапальо, Сальвадора Самаритано и организатора проката Исаака Вайникофа. Наши гости интересовались вопросами, связанными с организационными и методологическими аспектами развития кинокритики в Советском Союзе, в частности,— работой журнала «Искусство кино» и других киноизданий. Заместитель главного редактора журнала Н. Суменов подробно рассказал о задачах журнала и его ближайших творческих планах, после чего кинематографисты из Аргентины информировали своих советских коллег о работе кинокритиков в их стране. Сальвадор Самаритано сообщил, например, что в настоящее время в Аргентине не существует теоретического журнала, занимающегося вопросами киноискусства (журнал «Время кино», издание теоретического плана, прекратил свое существование из-за финансовых трудностей). В ходе беседы советские и аргентинские кинематографисты обменялись мнениями по некоторым проблемам развития мирового кинопроцесса и обсудили новый аргентинский фильм «Восставшая Патагония», просмотр которого предварительно был организован в редакции.

Как можно судить по выступлениям наших гостей, в кинематографии Аргентины наблюдаются сейчас определенные позитивные сдвиги. Начало этого процесса связывают с организационно-структурными изменениями, обусловленными, в частности, тем, что правительство Аргентины принимает активное участие в организации и финансировании кинопроизводства, а также — в известных пределах — регламентирует деятельность проката, хотя кинематограф в целом продолжает оставаться в сфере частного предпринимательства. Правительственная деятельность в области кино осуществляется на основе закона о кинематографии, принятого в 1959 году,— через Национальный институт кино, существующий с 1956 года и работающий в контакте с Министерством образования и Пресс-секретариатом Президента Аргентинской Республики. В стране, например, принята система частичного финансирования кинопроизводства из государственного бюджета на кредитной основе, причем в зависимости от характера постановки государст-

* Charles A. Reich. The Greening of America, N. Y., 1970, p. 82.

Справа налево: Сальвадор Самаритано, Армандо Рапалье, Агустин Махио, Исаак Вайникоф

Фото В. Тимофеева

венный кредит может составлять до 80 процентов ее стоимости. При определении размеров кредитов специальная комиссия исходит из того, насколько актуальной и важной, с точки зрения культурных задач и задач пропаганды, может получиться будущая картина. Предпочтение отдается фильмам, обращающимся к темам из национальной истории, популяризирующим достижения национальной культуры, картинам, имеющим воспитательное значение, и т. п. Та же комиссия после завершения работы над фильмом определяет его категорию, и фильмы, попавшие в категорию «А» — с учетом важности их содержания и художественных достоинств,— являются обязательными для проката на всей территории страны. Практика показывает, что именно такие картины становятся наиболее популярными у аргентинского зрителя.

Студии страны выпускают ежегодно около 35 полнометражных игровых фильмов. Учитывая, что в 1500 кинотеатрах Аргентины, из которых 300 расположены в так называемом Большом Буэнос-Айресе (столица с пригородами), в год организуется более трехсот премьер,— это не такая уж большая цифра. Однако статистика последнего года показала, что фильмы национального производства собрали около 60 процентов всего количества зрителей. Такое повышение зрительского интереса расценивается аргентинской критикой как, прежде всего, результат возросшего художественного уровня отечественных фильмов, ряд которых в 1974 году был удостоен премий международных киносмотров. Так, «Восставшая Патагония» режиссера Эктора Оливеры была награждена на последнем кинофестивале в Западном Берлине, фильм Рикардо Вулихера «Кебрачо» получил премию Симпозиума молодых кинематографий на XIX МКФ в Карловых Варах.

В заключение Агустин Махио сказал, что сейчас в Аргентине многие молодые кинематографисты, за неимением достаточных средств, вынуждены пробовать свои силы в документальном и короткометражном жанре, снимая на 16-мм пленку. Некоторым из них удается создать интересные ленты, и критика рассматривает этих молодых режиссеров и операторов как представителей нового поколения в аргентинском кинематографе, от таланта и настойчивости которого в значительной мере зависят будущие судьбы аргентинского киноискусства.

Семен Днепров

Фронт без флангов

«Фронт без флангов». Кадр из фильма

По земле, опаленной войной, стелется крестообразная тень самолета.

С высоты видны горящие деревни, иссеченная взрывами земля...

Колонны людей, идущие по дорогам...

Разбитая и брошенная техника вдоль дорог...

Под крылом самолета бой у переправы... На поле перед переправой батареи артиллерии стреляют по атакующим колоннам немецких танков... Видны вспышки залпов и букеты разрывов... Яркими фонтанами горят танки ...

Самолеты атакуют переправу... Широкую гладь реки испятнали разрывы бомб...

В строй бомбардировщиков врезаются советские истребители... Начинается воздушный бой...

Вдали поблескивает куполами церквей горящий город... Сквозь дым, заволакивающий горизонт, пробивается солнце.

По широкой лесной дороге-просеке устало бредет колонна солдат. Лица их покрыты пылью, одежда износилась, сквозь белые повязки бурыми пятнами проступает кровь.

И кого тут только нет!

Здесь и кавалеристы, и пехотинцы, и танкисты, и артиллеристы.

Ноги в обмотках, в сапогах, утыкаются в землю костыли.

Натужно тянут нелегкий груз лошади. Скрипят, медленно перекатываясь на шкворнях, колеса телег. На телегах раненые.

Лошади в парной упряжке тянут легкие орудия. Идут двое солдат, поддерживая под руки раненого товарища. Впереди колонны шагает майор. Он высок ростом и широк в плечах. В черных густых волосах проступает седина на висках. За поясом без кобуры маузер. На ремне полевой бинокль. Сбоку на поясе две лимонки-гранаты. На гимнастерке орден «Знак Почета». Темная бородка оттеняет черноту лица, оно почернело от загара, усталости и пыли. Это майор Млынский.

На горизонте яркое, почти белое пламя, оно причудливо высвечивает маковки далеких церквей. Густой черный дым заволакивает далекий горизонт.

Колонна уходит в глубину леса и чем глубже в лес, тем глуше и глуше становится отдаленная канонада.

Поле с подсолнухами и дорога у леса. День. Ранняя осень.

В ужасе, почти в беспамятстве, с искаженными от страха лицами, бегут по полю дети, женщины, старики, солдаты.

...Бежит, растрепав по ветру седую бороду и путаясь в рясе, священник... Их настигают грохот гусениц, пулеметные очереди, выстрелы танковых пушек.

Три танка с фашистскими крестами на бортах утюжат и расстреливают колонну беженцев, слившуюся с колонной отступающих советских солдат. Справа по дороге идет колонна грузовых машин со снарядами. И немцы на мотоциклах. Немецкие солдаты, сидящие на ящиках, наблюдают, как танки вминают людей в землю.

Вот-вот молоденький солдат добежит до леса, за ним гонится танк, неумолимо сокращается между ними расстояние...

...И вдруг танк вспыхивает факелом, взрывая фонтаном землю, останавливается со всего разгона.

Из леса, навстречу немецким танкам, мчится советский танк Т-34. Он идет на лобовое сближение. Орудийный выстрел. И второй немецкий танк, завертевшись на месте, вспыхивает, пустив густой шлейф дыма.

Другой немецкий танк открыл орудийный огонь. Рвутся снаряды. «Тридцатьчетверка» идет на сближение. Водитель ведет танк зигзагами.

Длинная пулеметная очередь из леса. Винтовочные выстрелы.

Немцы заметались, пытаясь спрятаться за спинами беженцев. Трое немцев на мотоцикле с коляской кинулись в поле подсолнухов. Пулеметная очередь сбила их. Мотоцикл перевернулся и вспыхнул....

Затихли людские крики, беженцы — кто лег, кто скрылся в кустах, кто застыл на месте, наблюдая за боем. Из леса на поддержку танку выбегают бойцы из отряда Млынского.

...Солдаты из отступавшей колонны опомнились... Некоторые кинулись за «тридцатьчетверкой», стреляя на ходу. Молоденький солдат штыком приканчивает выскочившего из горящего танка немца.

Третий немецкий танк не принимает боя, уходит, отстреливаясь...

«Тридцатьчетверка» врывается в колонну грузовиков. Лобовым ударом сокрушает машины... Врассыпную бегут немецкие шоферы и солдаты... Из танка бьет пулемет. Рвутся ящики со снарядами... Один из немецких солдат бросает связку гранат... Взрыв! Пламя... фонтаны земли... В дыму исчезает «тридцатьчетверка»...

Осела пыль на дороге, ветер рассеял гарь, едва дымятся два немецких танка. Стоит и «тридцатьчетверка» там, где ее в тот миг застали взрывы. Недвижно висят звенья ее оборванных гусениц. Обгорела краска на броне. Осталось только одно слово из надписи «Смерть...».

Обгорела трава, обуглились до черноты молоденькие елочки сбоку дороги.

Священник, отец Павел, копает могилу на обочине проселочной дороги, по которой только что прошла немецкая колонна. Рядом лежит со сложенными на груди руками в обгоревшем комбинезоне советский танкист.

К нему подходят наши солдаты. Здесь смешались бойцы из отряда Млынского и те, кто отступал по дороге вместе с беженцами. С ними молодой белокурый лейтенант — Петренко.

Подходит к отцу Павлу молоденький солдат, жизнь которому спасло появление «тридцатьчетверки». Молча взял из рук священника лопату и начал ловко выбрасывать комья земли на поверхность.

Петренко останавливается возле убитого. Поворачивается к отцу Павлу.

— Брось, дед... Разве всех похоронишь?— говорит он.

Отец Павел молча взглянул на него и, немного помедлив, ответил:

— Всех не смогу, а вот его похороню и место это запомню. И людям, придет время, расскажу, что лежит здесь герой-танкист. Он от немцев не бегал, как некоторые...

Солдаты смущенно понурили головы.

— Ладно ты, дед, язык-то придержи... — хмуро отвечает Петренко,— не на базаре.

Подходит майор Млынский. Чуть позади него капитан Серегин и политрук Алиев. Смотрят на Петренко. Он быстро надевает пилотку и, приложив руку к головному убору, докладывает:

— Командир роты лейтенант Петренко!

— Командир какой роты, лейтенант? Где ваши люди?— спрашивает Млынский.

— Здесь...— Петренко растерянно оглянулся вокруг.

— Постройте своих бойцов! — приказал майор.

— Есть,— нехотя ответил Петренко и зычно крикнул:— Шестая рота девятого полка! Становись!

Молоденький солдатик вернул лопату священнику и кинулся в строй.

Отец Павел некоторое время смотрел на суетившихся людей, потом, поплевав на ладони, снова принялся долбить землю.

К майору Млынскому подошла медсестра Зина.

— Товарищ майор. Подвод для раненых не хватает.

Млынский обернулся к Алиеву:

— Товарищ политрук, надо освободить часть телег для раненых, убитых похоронить.

А л и е в. Как быть с боеприпасами?

— Боеприпасы раздать бойцам.

— Есть,— четко ответил Алиев.

— Рота, смирно!— лихо приказал Петренко, покосившись на Зину.

Млынский и Серегин в сопровождении Петренко идут вдоль строя.

— Где ваше оружие?— спрашивает майор одного из бойцов.

Тот растерянно мнется.

— Где ваше оружие?— спрашивает майор другого бойца.

— Обронил...— боец опускает голову.

Петренко пробует оправдать солдата, а заодно и себя:

— Налетели внезапно. Мы не были готовы ...

— Вы даже не попытались организовать сопротивление!— резко говорит майор.

Петренко пытается оправдаться:

— Половина роты осталось, мой полк неизвестно где, что я мог сделать, товарищ майор? Мы в окружении.

— Прекратите!— брезгливо приказывает майор.

Млынский, отвернувшись от Петренко, обращается к солдатам:

— Товарищи бойцы! В трудный час нам вручили оружие для того, чтобы мы могли защищать нашу Родину от фашистских захватчиков, а некоторые из вас обронили это оружие и вместе с ним обронили честь бойца Красной Армии. Подумайте над моими словами и сделайте выводы.

Солдаты в строю подтянулись.

Млынский говорит Серегину:

— Распределите людей по взводам...

— Есть!— отвечает Серегин.

— А лейтенанта в роту к Артемову — взводным. Там посмотрим. Ясно?

— Есть, товарищ майор,— отвечает Серегин.

— Напра-во! Шагом марш!

Когда рота Петренко уходит, к Млынскому подходит священник — отец Павел.

— Товарищ командир!— говорит отец Павел.— А мне винтовка найдется?

— А вы, простите, кто?— спрашивает Млынский.

— Я священник... отец Павел... или просто Павел Иванович Воробьев... На Восток шел. Ожесточилось сердце мое. Я снимаю свой сан и прошусь в солдаты.

— За готовность взять в руки оружие — спасибо, Павел Иванович,— говорит майор,— но оружием может быть не только винтовка... Подумайте. Разоренным войной, растерявшимся людям и ваша помощь будет не лишней. Ослабевших нужно будет приютить. Верных людей от врагов укрыть. Вы можете помочь больше, чем винтовкой. Разные люди будут стучаться в вашу дверь. Может, и от нас кто-нибудь весточку передаст. Примете?

— Ждать буду...

— Ну вот и добре. Счастливо вам, товарищ Воробьев,— улыбнулся Млынский.

— И вам спасибо,— сказал отец Павел, сохрани вас... — он запнулся, махнул рукой.

Млынский уходит к лесу, догоняя отряд. На дороге остается одинокая фигура отца Павла, который, ласково посмотрев ему вслед, медленно пошел по дороге.

Колонна солдат во главе с майором продолжает двигаться по лесной дороге. Майор сходит на обочину, пропуская мимо себя людей. Некоторые бредут, опустив низко голову, другие, завидев майора, подтягиваются, в глазах у третьих — надежда: они верят, что этот человек выведет их. Скрипят колеса, подпрыгивают телеги на неровной лесной дороге, тихо стонут раненые...

В лесу двор и изба лесника. Утро.

...Бежал по лесу заяц и набежал на человеческие глаза. Заяц стал столбиком. Повел ушами, скосил глазом и метнулся в кусты. Человек пополз дальше. В матросском бушлате, невысокий, плотный, как из чугуна отлитый. Надпись на бескозырке обозначает, что он с Черноморского флота. По званию мичман. Это Вакуленчук.

Затаился на опушке, смотрит на лесную сторожку. Спокойно возле сторожки бродят куры, чуть поодаль на привязи пасется корова, греется на солнце возле крылечка лохматый пес. Старуха в белом платочке развешивает на веревке белье. На крыльце играет со щенком мальчик лет семи.

Вакуленчук поднимается на ноги и перебегает поляну. Собака лает. Старуха и мальчик настороженно смотрят на моряка.

— Тебе кого, сынок?— спрашивает она.

Вакуленчук оглядывается по сторонам.

— Наверное, вас, бабуся,— говорит он.— Можно войти?

Вакуленчук входит в дом. Старуха и мальчик — следом. В тесноватой избе, у печки, сидит высокий старик лет восьмидесяти.

— Здрасьте!— говорит Вакуленчук.

— Здравствуйте! — сдержанно отвечает старик.

Вакуленчук подходит к ведерку с водой, в котором плавает ковшик. Черпает воду, затем смотрит на деда, оглядывается по сторонам. На стене, над кроватью, висят две фотографии молодых парней. Они в красноармейской форме. Чуть ниже висит гитара. Подходит к кровати, посмотрел на фотографии, провел рукой по струнам...

— Сыны, бабуся?— спрашивает Вакуленчук.

— Сынки!— с гордостью отвечает старуха.— Где они, кровинушки?..— вздыхает она.

Старик медленно встает, вытянув перед собой руки, приближается к Вакуленчуку, на его голос. Коснулся его плеча.

— Вы из каких будете, мил человек, вроде солдат?— спрашивает он.

— Солдат, дед, солдат,— неопределенно отвечает Вакуленчук.

Старуха, обращаясь к хозяину: «Совсем, старый, глаза-то потерял. Моряк он, дед, моряк».

С т а р и к. Дозволь спытать, ты за чьих же воюешь?

В а к у л е н ч у к. За кого же черноморскому моряку-то воевать? За Советскую власть, дед, воюю.

Старуха идет к печке, выставляет рогачом на стол чугунок картошки.

— Ешь, сынок.

Вакуленчук, потрепав рукой на голове мальчика волосы, спросил:

— Внучок?

Старуха, нежно улыбаясь, проговорила: «Внучок» — и, обращаясь к малышу, сказала:

— Слетай в погреб, принеси крынку молока. Проходи, сынок, садись.

— Спасибо, бабушка. Как звать мальца-то?

— Мишутка.

Мишутка срывается с лавки, выбегает из дома. Вакуленчук садится за стол, финкой достает горячую картошку из котелка. Старуха кладет на стол пучок лука, кусок хлеба. Мишутка возвращается с крынкой молока.

Обжигаясь картошкой, Вакуленчук спрашивает:

— Немцы-то были?

— В деревню заходили. А нас бог пока миловал...— отвечает старуха.

— Далече идешь, моряк?— спрашивает старик.

В а к у л е н ч у к. Да как сказать...

На улице за окном слышится истошный лай собаки.

— Кто там еще?— говорит старуха.

Шум моторов, треск мотоциклов, немецкая речь.

— Немцы!— строго говорит старик.

— Ох ты, господи, накликали нечисть. Немцы,— крестится старуха.— Да что же это будет?

Вакуленчука, как ветром, сдуло с лавки, в руках у него автомат.

— Ты, служивый, ходи в сенцы, залазь на чердак,— приказывает старик.

Старуха распахивает дверь в сенцы, Вакуленчук одним прыжком ухватывается за край чердачной балки, подтягивается и исчезает в темноте чердака. Чердак набит сеном. Вакуленчук пробирается сквозь сено к слуховому окошку.

Видит, как подъезжает грузовая машина, выскакивает несколько немецких солдат. Из люльки мотоцикла, разминая ноги, выходит офицер. Мотоциклист поднимает автомат, короткая очередь, собака, взвизгнув, падает.

Солдаты ловят кур, двое солдат подходят к корове.

— Куда же ты ее? Куда?— кричит с крыльца старуха.— Кормилица моя! А-а-а! Отдай! Пусти.

Она бежит к солдатам.

Солдаты вытаскивают из погреба крынки с молоком, корзины с картошкой, и один волочит из сарая мешок с мукой.

Еще один солдат тащит из избы связку лука.

Старуха намертво вцепилась в одного из солдат, который возится с коровой. Он смеется, отталкивает ее. Другие открывают борт грузовика. Прилаживают к нему мостки.

На крыльце стоит старик, опираясь на внучка. Мальчик держит в руках щенка.

— Мать, оставь их, оставь этих грабителей. За все рассчитаемся. Пущай все берут...

— Партизан! — строго кричит офицер. Подходит к старику.— Партизан?

Вакуленчук расчищает от сена пространство возле окошка, автомат кладет на подоконник, снимает две гранаты.

...Офицер сталкивает старика с крыльца, тот пытается удержаться, но спотыкается и падает.

Офицер поднимает его и кричит:

— Партизан!

— Не знаем мы никаких партизанов. В глаза не видели их,— бросив корову, на ходу говорит старуха, быстро приближаясь к старику и Мишутке.

— Швайн! — крикнул офицер и ударил старика по щеке.— Где партизан?

Старик мрачно и зло, невидящими глазами, смотрел на офицера.

Тот медленно поднял пистолет и направил его на Мишутку. Старуха прижала мальчика к себе, пытаясь прикрыть его своими руками.

— Я скажу тебе, где партизаны. Партизаны вот где! — громко произнес старик и положил руку на сердце... Все мы партизаны! Уходите с нашей земли. Уходи, душегуб окаянный! Уходи!

Старик плюнул сгустком крови в лицо немца. Офицер от неожиданности отпрянул назад и выстрелил. Старуха подхватывает обмякшее тело старика.

Вакуленчук ударом ноги выбивает раму из окна и бросает гранату в немцев, которые втягивали корову в кузов грузовика.

Взрыв... летит вторая граната. Второй взрыв... он отцепляет от пояса третью гранату, но она не нужна.

Только двое — офицер и один из солдат ползут к машине, оставляя за собой кровавый след. Офицер стреляет из пистолета... Старуха падает, накрывая своим телом мальчишку.

Вакуленчук дает очередь из автомата, вылезает из слухового окошка на крышу, прыгает вниз, подбегает к старухе. Она мертва.

Мишутка лежит на пороге, испуганными глазенками смотрит на мичмана, держит правой рукой левое плечо.

— Живой?

— Ага,— отвечает Мишутка и смотрит на Вакуленчука. Нечеловеческий страх, испуг в глазах мальчика.

Вакуленчук оглянулся вокруг, снял с веревки простыню, накрыл ею старика и старуху. Подошел к убитым немцам, поднял с земли два автомата, засунул за пояс парабеллум.

Вакуленчук с Мишуткой уходят со двора и углубляются в лес.

— Ты устал? — спрашивает мичман.

— Нет, дяденька.

— Скоро мы с тобой привал сделаем, тогда и перекусим, хорошо?

— Хорошо, дяденька.

Вакуленчук подбадривает мальчика:

— Держись, иди вперед.

По лесной дороге движется колонна Млынского. Слышен гул самолетов.

Майор тревожно поглядывает в небо.

Углубившись в чащу леса, Вакуленчук и Мишутка прошли ручеек, поднялись на пригорок, пошли по тропинке.

По тропинке они вышли на небольшую полянку. Солнце уже шло к закату. Его лучами были освещены только верхние кроны деревьев... Пройдя поляну, они вошли в лес...

— Стой! Руки вверх!

Вакуленчук. замер. Откуда-то сзади из кустов слышен резкий голос. Подходят двое. Это сержант Бондаренко и пожилой солдат по фамилии Иванов.

— Ишь ты! — говорит Иванов.— Вроде б моряк? Ты что это с мальцом по лесу гуляешь? Заблудился?

— Море-то отсюда далеко,— смеется Бондаренко.

— Руки можно опустить? — зло спрашивает Вакуленчук.

— Погоди,— отвечает Бондаренко.

Иванов просит: «Семен, обыщи его».

Бондаренко осторожно обходит сзади Вакуленчука, снимает с него автомат, вытаскивает парабеллум, ощупывает одежду. Из кармана достает пистолет ТТ, гранату.

— Ну-ка, целый арсенал! — говорит Бондаренко.— Ну, теперь опускай!

— Так куда путь-то держишь, морячок?— дружелюбно спрашивает Иванов.

— На кудыкину гору...— отвечает Вакуленчук.

— Ну, значит, нам по пути...— улыбается Бондаренко.— Идем!

Вакуленчук нагибается, из-за голенища достает финку. Отдает сержанту со словами:

— Держи, салага!

— Чего? — спрашивает Бондаренко.

— Того. Ну пошли, пехота.

— Ладно, ладно, иди,— подталкивает его Иванов. И ласково гладит Мишутку по голове:— Не бойся, сынок... Давай, давай.

А тот, испуганный всем происшедшим, готов снова расхныкаться.

В а к у л е н ч у к. Пошли, Мишутка.

На открытой поляне, зажатой с четырех сторон лесом, двигаясь вдоль строя солдат, капитан Серегин ведет перекличку.

У крайних деревьев в лесу, на ящике из-под снарядов сидит знакомый майор. Перед ним разложена карта.

Подходят Бондаренко, Иванов, Вакуленчук и Мишутка. Оглядев их, Млынский спрашивает:

— А откуда здесь моряки?

— Взвод морской пехоты находился в охранении артполка. Я замещаю погибшего командира. Три дня просидел без связи. Послал двух связных — не вернулись... Решил сам. Мичман Вакуленчук! — доложил моряк.

— Где твой взвод, мичман?

— Здесь неподалеку, товарищ майор, держит оборону.

— Откуда мальчик с вами? — интересуется майор.

— В лесу на мародеров наткнулся, товарищ майор. Деда с бабкой у него убили. Ну, пацана с собой и прихватил.

Млынский, подозвав Зину, обращается к мальчику:

— Ну, здравствуй, как тебя зовут?

— Миша Турченков.

Млынский просит Зину принять под свою опеку нового бойца, Михаила Турченкова.

Зина, прижимая к себе мальчика, отвечает:

— Есть, товарищ майор, помощником будет. Ну, пойдем, Мишутка.

В а к у л е н ч у к. Мишутка, ну ты давай, иди с тетей Зиной и слушайся ее, договорились? Ну будь здоров. Я скоро приду.

Зина с Мишуткой уходит.

Второму взводу подается команда построиться.

Млынский возвращается к карте. Бондаренко и Иванов следят за рукой майора, который делает отметки на карте...

— Так...— говорит майор, ставя крестик на карте.— На шоссе были?

— Так точно, товарищ майор.

— Там немецкие танки идут,— отвечает Иванов.

— А левее, на проселочной?

— Пехота на бронетранспортерах...

— Железную дорогу переходили?

Б о н д а р е н к о. Нет, все переезды охраняются.

Обойти с обозом невозможно,— сказал Иванов.— Болото.

Майор провел на карте карандашом жирную черту, сказал:

— Обстановка ясна?

В а к у л е н ч у к. Неразбериха, товарищ майор.

М л ы н с к и й. Так что присоединяйтесь со своим отрядом к нам, товарищ мичман. Вместе воевать будем. (Отмечает на карте железнодорожный мост через речку. Жестом приглашает его к карте). Карту читать умеете?

— Маленько научился...

— Это что?

— Болото...

— Болото. И вот это болото. Теперь пони-

маете, что у нас один выход — вот через этот переезд. Вот что, завтра ночью в три ноль-ноль вы с одной стороны, мы с другой поднажмем. А?

— Так точно, товарищ майор. Завтра рандеву у переезда.

М л ы н с к и й. Вот именно, связными с вами пойдут разведчики — Бондаренко и Иванов, ваши знакомые, ясно?

Бондаренко, подтянувшись, четко отвечает: «Ясно, товарищ майор».

Млынский, устало улыбаясь, обращается к Иванову:

— Рад, Петр Сергеевич, что хорошо воюете, очень рад.

С разрешения майора Иванов, Бондаренко и Вакуленчук уходят. Между ними завязывается беседа. Бондаренко спрашивает у Иванова:

— Да ты, оказывается, знаком с майором?

— Да, знаком.

Бондаренко, не спуская глаз с Иванова, с некоторым ехидством спросил: «Землячки?»

Иванов неспешно ответил: «Учителем в нашем селе был, директором школы».

— Ну, а что ж он удивился, что ты добре воюешь? — вставил Вакуленчук.

— Перед войной дело было, засадить хотели — десятка грозила.

— Ну да, за что же? — поинтересовался мичман.

— Накапали на меня, дескать, хотел колхозный ток с зерном поджечь, ругал Советскую власть. Нашелся там один.

— Вот сволочь! — тяжело вздохнул Вакуленчук.

— Наш майор Млынский Иван Петрович тогда начальником районного НКВД уже стал, к нему дело и попало.

— Ну, а он? — одновременно спросили Бондаренко и Вакуленчук.

— Он? По справедливости обошелся.

Вакуленчук остановился и, обращаясь к Бондаренко, проговорил: «Ну ладно, гони арсенал».

Бондаренко возвращает отобранное у мичмана оружие. Вакуленчук отдает обратно Бондаренко немецкий автомат, говорит: «Дарю!»

— Спасибо. Вот салага!

Млынский, отдав приказ ушедшей группе, поднялся навстречу политруку Алиеву. Тот держал в руках пачку красноармейских книжек — часть из них обгорела, иные залиты кровью, разорваны.

— Ну что, связь есть? — спросил политрук.

— Нет! Ни с дивизией, ни с корпусом! — ответил майор.

— Что же произошло?

— Думаю, Гасан, они не стали тратить ни времени, ни силы на бой с нами, а просто обошли и продвинулись дальше. Их танки в тридцати километрах впереди нас...

Отряд Млынского залег в лесу перед железнодорожным переездом. С пригорка Бондаренко и Иванов наблюдают за мостом, переброшенным через неширокую речку с обрывистыми, поросшими кустами берегами. Под мостом вырублены кусты, врыта в землю площадка для зениток. На мосту стоят часовые, возле моста — пулеметы, мотоциклы. Рядом железнодорожный переезд. Проселок упирается в глухой сосновый лес.

Из леса выползает и идет к мосту эшелон. Вагоны открыты. Солдаты сидят, свесив ноги, поют песни, играют на губных гармошках.

— Где же моряки? — говорит вполголоса Бондаренко, взглянув на часы.— Вот тебе и рандеву...

Нарастающий шум поезда. На платформах немецкая техника: танки, пушки. И вдруг разрывы гранат, пулеметные очереди, винтовочные выстрелы.

На мосту — переполох. По кустам бьют немецкие солдаты из зенитных пулеметов. Ударила зенитная пушка.

Рвутся гранаты на орудийных площадках. Немцы, что сидели на бережку, кто лежит неподвижно, кто ползет к реке. Но вот и они замерли. Из-под моста поднимаются бегом

на насыпь черные фигурки в морской форме. Паровоз и первые вагоны уже на мосту.

— Вот они! Моряки! — стараясь перекричать грохот, вставая, восклицает Бондаренко.— Ну? А мы рыжие, что ли? Пошли.

С двух сторон на мост наступают цепью солдаты. Их ведет майор. Молча, без криков «Ура», из-под моста моряки бросают гранаты. Немцы бегут вниз, их встречает огонь. И уже что-то делают моряки под фермами моста, бегут в сторону. Один их матросов машет бескозыркой. С бега, тут же, где их застал этот сигнал, ложатся набегавшие на мост солдаты. Ложатся и моряки.

Взрыв. Медленно сползает мост с опоры, стальная ферма скребет своей тяжестью обрыв, скользит вниз. Рушатся вагоны с техникой...

Перебегают через железнодорожную линию солдаты, въезжают на полотно повозки. Лошади, перебравшись через железнодорожный переезд, несутся к лесу вскачь. Солдаты перетаскивают две сорокапятимиллиметровки.

Слышен гул самолета. Кто-то подал команду: «Воздух!»

Из-за деревьев вынырнул немецкий разведывательный самолет «шторьх». Он летит низко над лесом. Отчетливо видны опознавательные кресты на его крыльях.

В самолете двое: летчик и — во второй кабине — генерал-полковник немецкой армии фон Хорн.

Под крылом самолета бой у моста. Вернее, пожар, взорванный мост, догорающие вагоны. Оттуда снизу потянулись трассирующие очереди, нащупывая самолет.

Летчик резко накренил машину и увел ее в сторону...

Отряд Млынского продолжает движение. Только лица людей выглядят теперь веселее. У многих трофейное оружие. Моряки все с немецкими автоматами... Слышен приглушенный смех. Прибавилось и раненых... На одной из телег сидит Мишутка. Зина на ходу подкладывает под голову раненого солдата вещмешок...

Выстроен весь отряд. Четким шагом подходит капитан, который только что вел перекличку. Это Серегин. Он докладывает:

— Численный состав шестьсот три человека. Рядовых пятьсот восемьдесят, средних и младших командиров двадцать три! Пятнадцать человек в боевом охранении. Раненых сто сорок, из них тяжело — тридцать восемь. Четыреста двенадцать человек из нашей дивизии, остальные из разных частей... Капитан Серегин.

— Спасибо, капитан! — козыряет Млынский.

Командиры рот отдают приказы:

— Первая рота — смирно!

— Вторая рота — смирно!

— Третья рота — смирно!

Млынский внимательно вглядывается в лица...

Выходит на середину поляны. Перед строем на правый фланг проносят развернутое полковое знамя.

— Товарищи!..— обращается Млынский к солдатам.— Это знамя триста пятнадцатого полка сорок первой стрелковой дивизии. Я, начальник Особого отдела дивизии майор Млынский, как старший по званию, принял командование отрядом. Политрук — товарищ Алиев...

Показывает на стоящего рядом с ним Алиева.

— Начальник штаба — капитан Серегин...

Серегин делает шаг вперед.

— Товарищи! Мы в окружении. Вокруг нас фашисты. Но мы на родной земле. Мы — бойцы регулярной Красной Армии. В руках у нас оружие, и для нас нет и не может быть окружения. Ни жизни спокойной, ни чудесной выручки я вам не обещаю, только своими руками мы завоюем победу.— Отряд! Смирно! — командует Млынский.— Направо! Равнение на знамя! Шагом марш!

Стараясь держать строевой шаг, проходят мимо знамени солдаты отряда.

Раненые, лежавшие на подводах, тоже зашевелились. Некоторые, кто мог, приподд-

нялись и смотрели на этот импровизированный парад. И в глазах их светилась надежда.

Пол огромного зала в штабе генерала фон Хорна застлан коврами, в центре зала на специальном столе батарея телефонов. Около них адъютант генерала майор Крюге. Здесь же стол с оперативными картами. В стороне — старинный резной письменный стол с бронзовым чернильным прибором и подсвечниками. В углу стоит подставка, похожая на мольберт, закрытая куском материи.

Входит фон Хорн и отрывисто приказывает вызвать к нему начальника оперативного отдела полковника Кемпе.

Фон Хорн подходит к подрамнику, откидывает кусок материи. В золотом окладе портрет красивой женщины.

— Что это? — спрашивает фон Хорн.

— Сувенир, господин генерал-полковник. От штандартенфюрера Вольфа.

— Интересно! — усмехается фон Хорн.— Лучше бы он обеспечил безопасность моих тылов.

Входит полковник Кемпе.

— Господин полковник. Известно ли вам, что у нас в тылу на коммуникациях действует противник? Сегодня обстрелян мой самолет и взорван мост.

— Господин командующий, это мелкие отряды, попавшие в окружение.

— Меня не интересуют детали,— резко обрывает его фон Хорн...— Передайте начальнику тыла и штандартенфюреру Вольфу: надо серьезно заняться этим... Запомните, Кемпе, партизанские войны могут вестись бесконечно...

Полковник Кемпе уходит.

Фон Хорн садится за стол, к нему подходит адъютант.

— Господин генерал-полковник, к вам на прием просится русский священник...

— Что ему нужно?

— Хочет открыть в городе церковь...

— Пусть открывает.

— В ней армейский склад... и без вашего приказа...

— Пусть обращается к коменданту города...— с раздражением отвечает фон Хорн.

— Он очень просит, чтобы вы его приняли!..

Генерал снова взглянул на картину:

— Ну, хорошо, пригласите его!

В дверь тихонько постучали и в кабинете появился отец Павел. За ним вошел адъютант Крюге. Генерал сделал ему знак исчезнуть.

Некоторое время фон Хорн и отец Павел молча разглядывали друг друга. Генерал был явно разочарован, не увидев во взгляде священника должного почтения и страха.

— Слушаю вас, святой отец,— сказал наконец фон Хорн по-русски.

— Господин генерал, солдаты вашей армии заняли церковь...

— Что ж, идут военные действия...

— Я пришел просить вас от имени моего церковного прихода... Смутное время сеет в души сомнение и слабость... Церковь призвана укреплять слабых и сомневающихся!.. Я прошу покорно разрешить действовать нашей церкви в духе ее учения.

— Открывайте церковь... я распоряжусь,— ответил генерал.

— Премного вам благодарен,— отец Павел кланяется.— Вы поступаете как христианин...

— Скажите, святой отец...— фон Хорн несколько медлит, как бы решая, стоит ли продолжать.— Скажите мне откровенно... Вы пожилой человек... Что происходит? Мы пришли освободить вас от тирании большевиков, но мы не встречаем от населения должной поддержки и сотрудничества, в чем дело? Не бойтесь. Скажите правду.

— А разве один человек может сказать всю правду?

— Хорошо. Скажите вашу правду.

— Война принесла нам горе и разорение... гибель тысяч людей... скорбь и слезы вселились в наши дома! Бог все видит.

— Бог всегда на стороне победителей...— обрывает его фон Хорн.

— Но милосердие, господин генерал, одна из заповедей всех религий...

— Смирение — вот главная заповедь побежденного народа...

У светлого прозрачного ручья умывается паренек лет четырнадцати. Позади него виден небольшой лесной поселок в несколько домов. Посредине возвышается дом побольше, с открытой террасой — контора лесхоза.

К поселку подходят бойцы отряда Млынского. Навстречу выбегают женщины. Они радостно восклицают:

— Родимые наши пришли.

— Проходите, родненькие, проходите.

— Сюда, сынок, сюда иди,— помогают раненым заходить в дом.

Солдаты смеются, умываются у колодца.

Млынский, Алиев и Серегин. У них осунувшиеся лица, пыль на гимнастерках, изнуренный, измученный вид у всех.

К Млынскому и Алиеву подходит дед Матвей, переводит взгляд с одного командира на другого, здоровается с ними и спрашивает:

— Кто же у вас тут за старшего-то? Матросы или матушка пехота, а то я сразу и не пойму.

— По какой же вам субординации старший нужен? — с ласковой усмешкой спрашивает Млынский.

— А по солдатской... Я две войны сломал — германскую и гражданскую...

— Ну раз так, давайте знакомиться, майор Млынский!

— Матвей Егорыч, сторож,— вытягивается дед.— Ну, мужики-то все на войне, так я тут за старшего командира. Разрешите доложить, товарищ командир — лесопилка не работает, стоит по причине немецкой оккупации... Обстановка спокойная.

— Немцы были, Матвей Егорович?

— Не были. Дорог для автомобилей нет. А после дождичка и трактора вязнут... А вот аэропланы летают и днем и ночью на Москву.

— Ну, а откуда же известно, что на Москву?

— А как пролетят, так наутро сообщает радио — налет на Москву.

— Радио? — переспрашивает Млынский.

— Так вот вечор перестало говорить — движок не работает. А так каждый день Москву слушали!

Млынский переглядывается с Алиевым...

— А сводку? Сводку слушали? — спросил Алиев.

— А как же! Я с Алешей — внучком флажки на карте втыкал... — продолжает дед.— Можно посмотреть. Там все отмечено, какие города оставили, какие еще стоят...

Рядом с разговаривающими проходят бойцы, несут раненых. Кладут их на самодельные носилки. Тут же Зина. Она просит осторожно снимать тяжелораненых.

Контора лесхоза. Кабинет директора. Письменный стол, стулья, книжный шкаф. На стене, над столом, портрет Ленина.

На глухой стене большая карта Советского Союза. На столе телефон.

Здесь все, включая мичмана Вакуленчука и лейтенанта Петренко. Многие легко ранены. Дымят цигарками. За столом что-то вроде президиума — сидят майор Млынский, капитан Серегин и политрук Алиев. Многие разглядывают карту.

На этой карте флажками отмечена линия фронта. Люди сдержанно переговариваются:

— Эх, куда зашли, сволочи...

— Не может быть...

— Да ты не на карту, вокруг погляди...

Встает майор Млынский.

— Тихо, товарищи! Все собрались?

— Все...

Млынский говорит:

— Товарищи командиры, фронт откатился далеко на восток. Теперь до него более ста километров. Связи с действующей армией у нас пока еще нет. Судя по всему, прямого столкновения с противником нам не избежать, а боеприпасов маловато.

Командиры и бойцы сосредоточенно слушают. Млынский продолжает:

— С продовольствием туго. Обоз с ранеными сковывает нашу маневренность, немцы могут завтра начать операцию по прочесыванию лесов. Но мы попробуем их обмануть. Мы сделаем бросок на восток, а сами уйдем в чащобы черного леса. На топи немец побоится вступить. Как видите, положение сложное, но

не безнадежное. И я рад, что здесь вами был высказан целый ряд полезных соображений.

Сегодня наш отряд — это часть регулярных войск Красной Армии. Отряд будет беспощадно бороться с фашистами. И пока он существует, мы до конца выполним свой долг перед Родиной.

Сейчас, товарищи командиры, необходимо разъяснить задачу бойцам. Обстановку прошу не скрывать.

— Правильно! — раздались возгласы.— Правильно!

— Все мы присягали на верность нашей Родине и народу и в этот грозный час оотанемся вернымп нашей присяге, товарищи! — сказал Алиев.

— Только так! — поддержали из зала.

Дед Матвей сидит в большой комнате дома лесхоза, где под руководством Зины женщины торопятся перевязать раненых.

Солдаты переговариваются между собой, один играет на гитаре и поет; другой рассказывает, что их три брата, и все на фронте, мать осталась одна.

Дед Матвей режет простыни и наволочки на длинные полосы бинтов и спрашивает одного из раненых:

— Эх, сынок!.. Как же они тебя так размалевали, ироды, а?

— Сам не знаю, воевал-то всего ничего...

— Воевать-то надо умеючи... Его бить, а самому целиком живым оставаться! — сказал дед Матвей.

— Хм, легко сказать, дед... А танков видал у них сколько?

— Танки, говоришь? — сказал дед Матвей.— Так ведь под броней-то человек, живая душа. Стало быть и ей страх ведом. Не боятся, а бить их надо!

— Силища, дед, у них,— заметил один из солдат.

Д е д М а т в е й. Ну и что! Знаешь, как мы ему задавали перцу в германскую во время первой мировой войны. Вдарили так, у них аж пятки засверкали.

— Да и от нас,— сказал один из раненых,— уже не раз фашисты тикали, как кобыла от фитиля, задымленного в деликатном месте..,

Лежавшие раненые заулыбались.

— Покуда фитиль-то у вас больно короток,— усмехнулся сердито дед,— пшик — и нету. Надо, чтобы до нутра жег! До Берлину!

— Развоевался дед,— смеются раненые.

Дед Матвей потянулся к одному из раненых, за плечом у которого висел немецкий автомат.

— Это что за штуковина? Когда я воевал — таких не видывал... Научи, как с ней обходиться!

— Хе. Научи! Автомат — штука мудреная... Тебе б, дед, на печи сидеть, да манную кашку есть!..

— Да ведь можно и манную кашу есть! И на печи сидеть!.. Я ведь не супротив!.. Хм, хм! Хорошо бы!.. Кабы не тикали от фрицев такие вот, как ты!.. Учи и не отлынивай, мне ведь наука-то впрок пойдет, не как тебе.

Грохнули смехом раненые.

— Ну, язычок у деда, побрил — бритвы не нужно. Борода долго не отрастет!

— Ладно, сдаюсь, дед,— сказал раненый с автоматом.— Табачком угостишь?

— Угощу!

Раненый передает деду автомат...

Изба деда Матвея. Здесь Млынский, Алиев, Серегин. Жена деда Матвея Анастасия возится с посудой. Мишутка спит на печи. Командиры совещаются. Серегин предлагает:

— Прорваться через линию фронта мы можем только при одном условии — если будет встречный удар.

А л и е в. А это возможно, если нас будут ждать.

М л ы н с к и й. Нужна связь, кого пошлем?

С е р е г и н. Есть у меня двое на примете.

А л и е в. Кто это?

С е р е г и н. Бойцы Бондаренко и Иванов. Бондаренко хорошо проявил себя в бою, танк подбил, смелый парень, свободно ориентируется на местности, особенно в лесу. Иванов постарше и поспокойнее. Я его с самого начала войны знаю, опытный разведчик. Надежная пара.

А л и е в. Не тот ли это Иванов, про которого вы рассказывали, а, Иван Петрович?

С е р е г и н. Сомневаешься, комиссар?

— Дело уж очень ответственное.

М л ы н с к и й. Иванова я знаю. Один раз поверил ему, не ошибся. Пришли их ко мне. Побеседуем перед дорогой. И готовь еще одну пару, для страховки.

Вечер, у колодца Зина наливает в ведра воду. Ее окликает Петренко.

— Давай помогу, Зиночка.— Берет ведра, несет к конторе лесхоза. — Гляди, вечерок-то какой, а? — говорит Петренко. — Может, погуляем сегодня?

— Когда ж мне гулять-то,— смеется Зина.

— Война войной, а жизнь-то идет, Зиночка,— продолжает Петренко,— может, погуляем?

— Нет, лейтенант,— уже серьезно сказала Зина.— Времени нет. Сегодня нет и завтра не будет.

Они подошли к домику, откуда слышались разговоры и стоны раненых.

— Хорошая ты дивчина, Зина! Только жаль мне тебя,— говорит Петренко.

— А чё меня-то жалеть?.. Вот раненым не знаю как помочь. Я не доктор!

— Раненым, раненым,— ты о себе подумай.

Вместе входят в дом.

— Лучше их здесь оставить, с собой по лесу таскать — напрасно погубим. Вот нажмут на нас, да со всех сторон... Телеги бросить придется... А ведь на руках не дотащишь...— говорит Петренко.

Зиночка с испугом смотрит на Петренко, делает ему знак, чтобы он замолчал.

Они в конторе лесхоза, в кабинете директора. В дверь виден коридор, большая комната.

Раненые. Кто на койке, кто на составленных столах, кто на полу.

З и н а. Тише. А если немцы придут?

— Сколько похоронили сегодня? — спрашивает Петренко.

— Что я могла сделать?.. Вот четверых сегодня выписали в строй... Сами уговорили... а ведь слабые еще совсем.

В тишине — резкий телефонный звонок.

Зина и Петренко притаились. Опять продолжительный звонок. Зина шагнула к телефону. Петренко схватил ее за руку, посадил обратно на стул.

— Ты что, с ума сошла? Это же немцы.

— А если нет!

Петренко смотрит на Зину, потом — на телефон. Телефонные вызовы продолжаются. Петренко решается и снимает трубку. Из телефонной трубки раздается голос на ломаном русском языке.

— Алло, алло. Штаб комендатур. Алло, алло!

Петренко хриплым измененным голосом отвечает: «Слушаю!»

Голос из трубки:

— Здэсь военный комендатур. Кто есть у аппарат?

— Сторож!

Г о л о с и з т р у б к и. Русский сольдат есть? Русский сольдат есть? Алло!

Дальше раздается несколько слов по-немецки.

Зина подвигается к Петренко. Петренко косится на нее и молча кладет трубку на рычаг.

— Надо было сказать, что нет никого!

— Уходить надо!..

— Беги к Млынскому! Предупреди!

— Что к Млынскому? Скопом все равно не уйдешь. Какие мы вояки?

Петренко наклоняется к Зине:

— Зина, пойдем вместе... а? В какую-нибудь щелочку проскользнем...

— Что вы говорите? Ну что вы говорите? Бегите скорее к майору!..

Опять телефонный звонок. Петренко с опаской оглядывается на аппарат. Вполголоса говорит Зине:

— Погибнешь, Зинка, а вместе проберемся... Я проведу! Если прихватят, я найду, что сказать! Гимнастерки бросим. Скажем — муж и жена. Ну? Решайся, а то поздно будет!..

Берет ее за руку.

Зина смотрит на Петренко.

— Ох, лейтенант, и мерзавец же ты!

Петренко рывком зажимает ей рот. Зина

вырывает руку и с силой отталкивает его от себя. Раздается грохот упавшей на пол разбитой посуды. В комнату быстро входит на костылях раненый солдат. За ним еще двое. Один из вошедших раненых с порога говорит:

— Ай-яй-яй! Нехорошо, лейтенант! За что же ты нашу сестричку-то обижаешь?

— Да что вы, братцы, что вы,— пытается улыбнуться Петренко,— мы шуткуем...

— Я тебе пошуткую,— решительно говорит другой раненый, наступая на Петренко.

Петренко ударом кулака сбивает его с ног. Отскакивает к столу, на котором лежит трофейный автомат. Хватает его. Направляет на раненых:

— Не подходи!

Лязгает затвором. Лицо у Петренко отчаянное. Отступая к окну, следит за каждым движением бойцов. У самого окна повел автоматом. Зина заслонила раненых:

— Не смей, подлец!

Не оборачиваясь, Петренко выбивает прикладом раму окна.

— Ну, пропадай ты пропадом вместе с ними, дура! — кричит Петренко, выскакивает в окно и бежит в лес.

Часовой, стоявший на посту, увидев его, окликнул: «Стой! Кто идет?» Петренко дал по нему очередь из автомата.

Солдат воскликнул: «А-а-а!» и мертвый упал на землю.

В избе у деда Матвея на столе пироги. Анастасия, жена деда Матвея, вытаскивает их из печи. Слабо светится фитилек семилинейки, привешенной к потолку. Время ночное, Мишутка здесь же, лежит на печи, свесив голову.

За столом готовятся поужинать майор Млынский, Алиев и Серегин.

Дверь неожиданно распахивается, и на пороге появляются дед Матвей и Зина. Останавливаются, прислонясь к косяку.

— Что случилось? — Млынский встал ей навстречу.

— Петренко! — задыхаясь, проговорила девушка.— Предлагал вместе уйти и сбежал!..

— Германца привести может,— сказал дед Матвей,— словить его надоть.

Гонимый страхом, Петренко бежит по лесу. Дождь и ветки хлестали его по лицу. Он падает во тьме, снова поднимается и, затравленно оглядываясь, снова бежит, пробирается через речку и камыши, останавливается перед кустами.

— Стой! Кто идет? — раздался из тьмы окрик на немецком языке.

К Петренко подскакивают два немецких солдата, один из них хватает его за шиворот и кричит: «Русски швайн»! Потом резко сильным толчком отшвыривает его от себя, направляя в его сторону автомат, загоняет патрон в патронник. Петренко бросает свое оружие. У него искаженное от страха лицо. Он, боясь, что его убьют, начинает подобострастно извиваться перед немцами и истошно кричать и причитать трясущимися губами:

— Не надо! Не надо! Не на... Я сам! Я сам! Их бин фройнд! Я... Я ваш друг. Не надо!

Солдат поддел его кованым сапогом.

В избе деда Матвея Млынский и Алиев. К еде не притрагивались. Только дед Матвей медленно и старательно жевал что-то беззубым ртом.

Бабка Анастасия хлопотала у печи. Ждали... Мишутка спал.

Дверь открылась. Вошли усталые, промокшие насквозь Серегин и мичман Вакуленчук. Все посмотрели на них. Мичман поставил автомат, поправил на голове фуражку, возмущенным голосом проговорил:

— Ушел, гад...

— Ведь думал же про этого Петренко,— вздыхает Серегин,— думал — подлец, но чтобы предатель... .

Млынский приказывает Вакуленчуку выставить двойные посты.

— ...Какая только мать его родила,— качает головой Алиев,— теперь уходить надо.

— Без меня вам топью до Черных лесов не пройти,— сказал дед Матвей,— возьмите меня с собой, пригожусь.

— В Черный лес нам теперь идти нельзя, Матвей Егорович,— заметил Млынский.

— Верст двадцать отсюда,— задумчиво произнес дед Матвей,— в лесу стойбище было... Геологи до войны искали чего-то, там три домика-развалюшки остались... Глухомань...

— Где это, Матвей Егорыч,— поинтересовался Серегин.

— Да я провожу. От нас недалече... Подладиться всегда можно или похарчевать, или еще чего...

— Люди ваши с нами пойдут? — интересуется Серегин.

— Ну а зачем они! — говорит дед Матвей.— Войску только обуза. Да ведь, небось, с детишками да с бабами воевать не станут.

— Обозом пройдем? — спрашивает Млынский.

— Проведу,— спокойно и уверенно отвечает дед Матвей. А здесь Алешку оставлю. От самолетов люди сховаются, а он в случае чего сообщит нам. Он тут все стежки-дорожки знает. А вашего мальчонку у нас оставьте, чего ему по лесам да болотам бродить,— сказал дед, поглядев на Мишутку.

— Ну что же, через два часа выступаем,— распоряжается Млынский.

Отряд собирается в дорогу. Укладывают на повозки раненых. Мишутка подает им в котелке воду. К нему обращается Зина:

— Ну, Мишутка, пора. До свидания. Мы скоро вернемся.

Солдат уводит мальчика.

Покидающих поселок солдат провожают женщины. Они плачут. Млынский задушевно разговаривает с ними.

— Спасибо вам, дорогие женщины.

Крестьянки в свою очередь благодарят майора. Одна, вытирая слезы, говорит:

— Да что же вы так сразу-то?

Млынский, внутренне переживая боль, вызванную оставлением беззащитных женщин и детей, твердым голосом обращается к плачущей женщине:

— Не плачь, мать, не плачь. Мы вернемся.

Женщины продолжают:

— Сыночки наши дорогие.

— Ой, господи, что делается, что делается.

Из дома выходит Матвей Егорыч. Слышится неразборчивый говор женщин. К нему обращается его жена.

— Я вам собрала кое-что. Не простынь, Матвей Егорыч, я тут портянки, носки теплые положила.

Дед Матвей, увидев среди женщин внука, говорит:

— Ага, Алешка, ты здесь за мужика остаешься. В случае чего, ты знаешь, где я буду.

— Хорошо,— ответил мальчик, гордо оглядев присутствующих.

Дед Матвей прощается с женой. Она его напутствует:

— Береги себя, Матвей Егорыч.

— Ладно, Анастасьюшка. Ну, бабоньки, бывайте.

Женщины хором:

— Возвращайтесь, счастливо... Доброго пути вам.

Отряд Млынского скрывается за горизонтом.

В бывшем классе школы кабинет гестапо. За столом на фоне школьной доски, на которой висит крупномасштабная карта района, сидит Шмидт — офицер гестапо в черной форме. У окна стоит другой офицер помоложе. Перед ними с заискивающим выражением лица, без ремня, в грязной гимнастерке сидит Петренко.

— Я рядовой, господин офицер. Когда я впервые выходил из окружения... под Минском... выдал себя за лейтенанта... Я думал, так легче будет в плену. А потом какой-то полковник увидел мои кубари и поставил меня командиром роты...

— С каким заданием вы шли в город? — строго спрашивает Шмидт.

— Я добровольно... Сам сдался!.. У меня нет никакого задания! У меня свои счеты с Советской властью! Отца раскулачили!.. Семью разорили!..

— Это вы говорили!..— прерывает Шмидт.— Вы говорили также, что отряд майора

Млынского находится в лесном поселке. Встать!

Петренко поспешно вскакивает.

— Разведка установила, что там ни одной воинской части нет! Нет ее и в Черных лесах.

— Когда я уходил, они были там... ушли, наверное, к линии фронта...

— А вы уверены, что к линии фронта? — спрашивает Шмидт.

Петренко недоуменно смотрит на него.

— Зачем же им идти в другую сторону? Ведь они пробивались к своим, на Восток!

— Вы нас обманываете, Петренко,— горячится Шмидт.

— Я сам сдался, добровольно.

Гестаповец продолжает:

— Я буду проверять вас на работе.

— Спасибо, спасибо,— залепетал Петренко.

— При малейшем подозрении — на виселицу, — продолжал Шмидт.

— Извольте не сомневаться, господин офицер.

— Пока можете идти.

— Слушаюсь!— Петренко направился к выходу, но у самых дверей остановился. Обернулся.— Простите, господин офицер, я вспомнил один разговор.

— Ну что там еще?

— Я вспомнил один разговор. Майор Млынский родом со Смоленщины. Он жил там с семьей до войны... Не вспомню где... Там теперь ваши войска... Вы, наверное, могли бы отыскать его семью, если они не успели удрать куда-нибудь.

— А ты вспомни где,— сказал Вилли.

— Я вспомню. Я обязательно вспомню...

— Иди!

Петренко, пятясь, ушел. Молодой офицер усмехнулся:

— Я вижу, вам понравился этот трус.

— Да,— сказал Шмидт,— для начала пусть поработает следователем в полиции. Когда у него будут руки в русской крови, деваться ему совсем будет некуда...

— Что ж, резонно,— кивнул второй офицер.— А если бы нам удалось взять семью этого Млынского...

Лагерь отряда Млынского на новом месте. Моросит мелкий противный осенний дождь. Несколько почерневших от времени деревянных сборных домиков и длинный добротно сбитый сарай прижались к лесу. На полянке кипит работа. Солдаты роют окопы, заготавливают бревна для дзотов. Ветками ельника накрывают крыши домов и сарая. Немного в стороне сколотили навес для лошадей.

Млынский обходит лагерь. Осмотрел маскировку домиков и сарая. Подошел к группе солдат, которые под руководством разбитного маленького лейтенанта обучались правильно закладывать мины. Две доски, положенные параллельно, изображали полотно железной дороги. Другая группа изучала устройство немецких автоматов...

Во время обхода лагеря майор отдает приказ командиру роты заминировать подходы со стороны наиболее доступной для проникновения противника. Обращаясь к солдату, требует уплотнить край траншеи, чтобы он не осыпался.

Командир роты распоряжается поднять бруствер, расширить площадку для обзора.

В подготовленные укрытия вносят раненых. Здесь четко работает Зина:

— Потерпи, потерпи немного, сейчас. Давай, неси скорее.

Около другой группы солдат, возводящих дзот, Алиев, обращаясь к одному из них, говорит:

— Артемьев, слушай меня. Как только закончите здесь, переходите туда, на конюшню, понял?

Подходит Млынский:

— Гасан Алиевич, как у тебя дела? Ты к утру-то закончишь?

— Да, думаю закончим.

Майор предлагает всех поторопить. Появляется Серегин, он докладывает:

— Подходы заминировали, товарищ майор.

— Предупреди всех, чтобы были осторожны... Заставы оборудовали?

— Заканчиваем, Иван Петрович! Ребята

с дальней разведки вернулись, партизан не нашли... Рассказывают — немцы лес бомбили — восточнее лесного поселка.

— Когда?

— Дня три назад...

— Это Петренко,— говорит Млынский.

— Его работа,— добавляет политрук.

— Больше некому,— вздохнул Серегин.

Подошел командир роты Хват.

— Товарищ капитан! — обратился к Серегину...— Разреши взять из второй роты взвод. Они свое закончили, а мне еще вон сколько рыть надо!

— Договорись с Артемовым,— отвечает Серегин.

— С ним договоришься! Он без приказа ни шагу...

— Ладно...— усмехается Серегин,— скажи, чтоб дал!

Хват, козырнув, уходит.

— Как здесь закончим,— продолжает Млынский,— бери деда Матвея и найди с ним укромное место с учетом, чтобы и отряд в случае нужды можно было там разместить...

— Есть, товарищ майор!

Млынский отдает Серегину короткий приказ:

— Вот что, капитан, пусть дед Матвей с разведчиками немедленно отправляются в лесной поселок. Может, там людям наша помощь понадобится.

— Есть, товарищ майор.

Сгоревший лесной поселок... На обуглившемся бревне сидит, словно обледенев, Алеша. Около него на корточках Мишутка.

— Леш! А Леш! — тормошит он его.— Пойдем... Леш, а то они обратно придут...

Мишутка тоскливо оглядывается.

На месте лесного поселка пепелище. Торчат лишь обгорелые печные трубы. Ветер разносит пепел.

— Леш!.. Пойдем!

К мальчишкам медленно приближаются дед Матвей, Серегин и несколько солдат.

Дед Матвей за несколько минут этого прохода по сожженному селу почернел.

Мишутка кидается к нему навстречу. Серегин подхватывает его на руки. Мальчик плачет.

Дед Матвей останавливается над Алешей.

— Мы с Мишкой в лес пошли... вернулись, все горит. Нет никого, стали искать.

— Куда наши-то подевались? — растерянно спрашивает дед.

— Там они!

Дед Матвей смотрит куда показывает Алеша, но, кроме колодца с обгоревшим срубом, ничего не видит.

— Там они,— повторяет Алеша.

Дед Матвей смотрит на колодец.

— Да говори ты толком! Онемели что ли?— восклицает дед.

Серегин кладет ему руку на плечо. Но дед не унимается:

— Где они?

Алеша, не глядя на деда, встает и идет к колодцу. Дед Матвей, Серегин и солдаты идут за ним. Не доходя двух шагов до колодца, Алеша останавливается. Дед Матвей смотрит на него, на Серегина, на солдат. Серегин делает шаг к колодцу. Он заглядывает в него и отшатывается.

— Да что вы тут! — с сердцем восклицает дед. Шагнул к колодцу, но Серегин хватает его за руку. У него прыгают губы, его трясет.

Дед Матвей вырывается от Серегина, наклоняется над колодцем, смотрит вниз и цепенеет. Поднимает глаза, его взгляд встречается со взглядом Серегина. Боль, ужас в глазах деда.

Он ищет руками опоры. Его подхватывает сзади Серегин. Отводит в сторону, сажает на бревно. Все сходятся к нему.

Д е д. Да как же так... бабы ведь, ребятишки.

— Матвей Егорович!.. Надо... держись...— тихо говорит Серегин,— мы им это все... все... запомним,— глухо повторяет Серегин.— Кровью... смертью ответят...

Домик геологов. В маленькой комнатке собрался штаб отряда — Млынский, Серегин, Алиев.

Алиев обращается к Млынскому. Он говорит:

— От наших разведчиков Иванова и Бондаренко ничего нет.

— Возможно, убиты,— отозвался Серегин.

— Не верится мне, что такие ребята, как Бондаренко и Иванов, не сделав дело, погибли. Не верится,— говорит Млынский.

Линия фронта. Ночь. Бондаренко и Иванов пробираются вдоль переднего края линии фронта. Глубокая осень, листва на деревьях облетела, а после холодных затяжных дождей наступила ранняя промозглая стужа.

Выбиваясь из последних сил, простуженные и голодные, они подобрались к пойме небольшой заболоченной речушки, с извилистой полоской кустарника посередине. Здесь окопы обрывались, оставляя между двумя буграми узкий спуск к берегу. Совсем рядом, справа и слева, утыкаясь в бугорки, проходил передний край немцев.

Противоположный низкий берег выхватывался из темноты равномерно вспыхивающими и медленно падающими осветительными ракетами. Они лежали у края дубнячка, перед спуском к берегу реки...

— Переходить будем здесь...— шепотом сказал Бондаренко. Иванов кивнул.

— Ко сну отходит немчура, Семен. А какой сегодня день?

— От рождества Христова? — улыбаясь в темноте спросил Бондаренко.

— От Млынского,— ответил Иванов.

— Сегодня за восемнадцатое перемахнуло... Двое суток по переднему краю ползаем...

— Да,— вздохнул Иванов.— Контрольный срок прошел... Что там Иван Петрович о нас подумал? А, Семен?

— А что было делать? Верст двести с гаком отмахали. Вот фронт куда откатился. Москва-то рядом.

— Хорошо, если решил, что убиты...— продолжал Иванов,— а если... Мне никак нельзя пропадать, Семен!

— Пройдем! — прошептал Бондаренко.

— Вроде затихли! Поужинали фрицы,— заметил Иванов.

— Давай и мы подхарчимся,— предложил Бондаренко.

— Энзе? — спросил Иванов.

— Энзе! — усмехнулся Бондаренко.— Легче будет идти...

Иванов достал из кармана сухарь, ручкой ножа расколол его. Протянул половину Бондаренко. Собрал с руки крошки.

— Витамины! — улыбнулся Иванов.

Свет вспыхнувшей ракеты осветил осунувшиеся, давно небритые лица... Темнота...

— Готов? — спросил Бондаренко.

— Готов!

— Пошли!

Вжимаясь в землю, Иванов стал медленно ползти к берегу.

Обогнув бугор, остановился у камышей... Пополз и Бондаренко... Свет ракеты выхватил участок поймы... Где-то вдалеке прозвучала пулеметная очередь...

Зажглась еще одна осветительная ракета, опускаясь, она осветила мертвящим светом передний край обороны немцев. Бондаренко повернул голову назад и увидел на бугре торчащий из окопчика пулемет. На миг заблестела немецкая каска.

Иванов посмотрел на Бондаренко, зашептал:

— Вдвоем не пройдем! Ползи!.. Я отвлеку!

Бондаренко молча достал из-за пазухи гранату с привязанным к ней письмом Млынского.

— На, — сказал он, протягивая гранату.— Иди ты! Иди! Иди! — увидев, что Иванов хочет ему возразить, резко сказал:— Выполняй приказ! — и мягко добавил: — Иди, Петро, тебе нельзя пропадать...

Иванов тяжело вздохнул и медленно пополз в камыши.

Бондаренко, немного подождав, пополз назад к дубняку...

Он остановился у крайнего дерева рощи. Справа и слева от него находились пулеметные точки. Достав две гранаты и сняв с шеи автомат, начал вглядываться в темноту. Сплошная моросящая мгла... Тишина...

С бугра раздалась очередь пулемета. Светящиеся стрелы пересекли борозду... Второй пулемет — справа — начал обстреливать кус-

тарник... Сразу две ракеты осветили всю пойму... Иванов был виден... Очередь трассирующих пуль исчезла впереди и сзади него...

Резко повернувшись, Бондаренко бросил гранату в пулемет, стрелявший по кустарнику... Взрыв... Комья сырой земли посыпались на него... Вскочив на ноги, он метнул вторую гранату в бугорок... Ослепительно яркая вспышка близко взорвавшейся гранаты и летящий на него вместе с землей немец было последним, что увидел падающий Бондаренко.

Домик геологов. В комнате штаба — Млынский. Здесь и майор Алиев. Усталый, вымазанный в грязи Вакуленчук жадно пьет кипяток из кружки, шумно грызет сухарь...

Майор разворачивает карту.

— Так... Это твои предположения или уверенность, мичман? — спрашивает майор.

— Какие там предположения... Два дня на брюхе елозил. Армейский склад с горючим...— Вакуленчук рассказывает, что во время дальней разведки его группа обнаружила немецкие склады.

Млынский, пододвигая к Вакуленчуку карту, интересуется:

— Покажи, где это?

— Вот здесь в районе Подсвятья.

Серегин, просчитав по карте, утверждает:

— Километров сто от нас. Три перехода — не меньше.

Мичман поясняет:

— Подходы только со стороны леса. Но вот здесь вышка с пулеметчиками.

Серегин. Сколько?

— Пять, ну, если потихоньку, то можно подойти к самим проволочным заграждениям.

Млынский, продолжая внимательно слушать и смотреть по карте, спрашивает:

— А что со стороны дороги у озера?

— Со стороны дороги? Дзоты. Эта сторона сильно укреплена.

Алиев. Охрана большая?

— Не меньше роты и бронетранспортеры.

Млынский. Наблюдателя оставил?

— Так точно.

Командир отряда, подумав немного и оглядев боевых друзей, предложил:

— Так что? Устроим фейерверк?

Штаб генерала Ермолаева.

У карты высокий седой военный. На мешковато сидящей гимнастерке в петлицах по два ромба. Это член Военного совета фронта, дивизионный комиссар Садовников. Вокруг стола сидят члены Военного совета.

— Товарищи,— говорит Садовников,— Москва на осадном положении. Партия призвала всех москвичей готовиться к обороне. Обстановка очень серьезная. По сведениям фронтовой разведки, в полосе вашей армии фон Хорн готовит танковый кулак... В этих условиях штаб фронта считает необходимым активизировать на коммуникациях, в тылу противника разведку и диверсионную деятельность.

Важно точно знать, когда и на каком участке планирует свое наступление фон Хорн!.. Необходимо сорвать или задержать переброску его войск до начала нашего наступления. Для этого использовать остатки окруженных воинских частей, находящихся в тылу армии фон Хорна... Нужно срочно установить с ними связь и поставить задачу — не прорываться через линию фронта, а там на месте громить тылы и коммуникации немцев.

Поднимается командующий армией генерал Ермолаев:

— Да, если это делать достаточно широко, то они вынуждены будут для охраны своих тылов использовать войсковые резервы... или даже снять части с фронта. Что скажет начальник разведки полковник Куликов?

— В тыл армии фон Хорна заброшено несколько разведывательных групп. В лесу восточнее города, где стоит штаб фон Хорна, находится отряд майора Млынского...

Садовников. А кто такой майор Млынский?

Куликов. Начальник Особого отдела сорок первой стрелковой дивизии, еще с августа из-под Смоленска они выходят с боями из окружения...

Садовников. Сколько человек у него в отряде?

Куликов. Через линию фронта про-

брался его боец-связист. Месяц назад было около шестисот человек. Но, вероятно, к нему присоединяются люди из других частей, так что отряд должен увеличиться... По нашим данным, отряд продолжает активные действия.

С а д о в н и к о в. Связь с ним установлена?

К у л и к о в. Мы просили подпольный горком партии установить с ними связь. Готовим радиста для заброса...

С а д о в н и к о в. Надо обратить особое внимание на отряд майора Млынского. Это очень важно.

К у л и к о в. В штабе фон Хорна у нас есть источник информации. В настоящее время связь с ним поддерживается через разведгруппу капитана Афанасьева.

С а д о в н и к о в. Поторопитесь, товарищ полковник, установить связь с отрядом майора Млынского!

Пустынная дорога. Дед Матвей, не очень-то оглядываясь по сторонам, идет широким шагом. Из-за стога сена выбегают немцы и полицай Охрим Шмиль. Они подскакивают к деду Матвею.

Он поднимает руки.

Немецкий автоматчик держит деда под прицелом, приближается, вырывает мешок.

Немец восклицает:

— Партизан!

— По плотницкой я части...— объясняет знаками дед Матвей.— Плотник я! Струг!

— Инструмент, верно, плотницкий,— замечает Охрим Шмиль.

Из пшеницы выходит фельдфебель. Он важно оглядывает деда. Полицейский вытряхивает из мешка узелок. В узелке оковалок сала, плоская фляга, кусок хлеба.

— О-о! — восклицает фельдфебель. Хватается за флягу. Трясет ее возле уха. — Что? — интересуется он.

— Что там у тебя? — спрашивает полицейский, указывая на флягу.

— Первач-самогон, — отвечает дед.

Ш м и л ь. Шнапс.

— Шнапс! Гут! — откликается фельдфебель.

Отвинчивает пробку, нюхает, закатывает глаза. Подмигивает солдату. Откуда-то сразу появляется небольшой граненый стаканчик.

Фельдфебель цедит жидкость в стаканчик, подносит деду Матвею.

— Пей!

Дед берет стаканчик, крестится:

— Дай бог не последнюю.

Дед Матвей выпивает, ищет глазами кусок сала, чтобы закусить. Но сало уже режет на ломтики немецкий автоматчик. Фельдфебель до краев наливает стаканчик. Разом опрокидывает его в рот, хмурится от удивления, закусывает салом и луковицей.

В несколько секунд солдаты опорожняют флягу.

— Отпустите с богом, господин начальник! — просит дед Матвей.— Мне в город надо... подработать маленько...

Полицейский тихо говорит фельдфебелю:

— Отпустите его, господин фельдфебель. Чего с ним возиться? Сам скоро богу душу отдаст...

Немец смеется и машет рукой.

Полицейский бросает в пустой мешок инструмент, протягивает мешок деду.

— Иди, дед! Но смотри... ежели что не так, спуску не будет...

— Можете не сумневаться.

Дед Матвей снимает картуз, низко кланяется, идет по дороге. Вдруг окрик:

— Стой! Стой! Цурюк!

Дед Матвей останавливается. Бежит к нему полицейский Шмиль.

— Топор отдай, дед! С топором нельзя.

— Какой же я плотник без топора?

— Сказано — с топором нельзя. Иди себе с богом...

Дед Матвей отдает топор полицейскому, медленно выходит на дорогу, идет не оглядываясь.

...Сумерки застают деда Матвея на окраине города. Осторожно стучит палкой по забору.

На крыльцо выходит хозяин, пожилой, приземистый и, видно, очень спокойный человек. Это Захар — железнодорожник, бывший моряк.

— Никак Матвей Егорыч? Откуда ж тебя к нам прибило.

— Да вот пришел, повидаться решил, сродственники как-никак.

— Заходи, гость нежданный.

Захар предлагает Матвею Егорычу раздеться. Тот осматривается в комнате и интересуется:

— Евдокия-то твоя где, ребятишки?

— Один я. Эвакуировались мои.

Хозяин и гость садятся и продолжают неторопливую беседу.

З а х а р. Ну, как тетка Анастасья, жива-здорова?

— Преставилась Анастасьюшка-то моя. Земля ей пухом,— вытирая слезы, сказал дед Матвей.

— Чего?

— Лиходеи проклятые загубили.

— Где же?

— В поселке, в лесном... Всех баб и детишек!.. Один Алешка внучек остался...

Дед Матвей замолчал...

— Ты-то теперь один остался? — оглядываясь, спросил он.

— В отъезде я был,— ответил Захар.— Мои эвакуировались. Вернулся, никого не застал, а тут и немец пришел... Пришлось якорь бросать...

— Якорь, значит, бросил? — недоверчиво спросил дед Матвей.

— Ты что, не веришь?..

— Ты, Захар, врешь больно складно.., Ежели у тебя доверия ко мне нету, так и скажи...

— А ты меня на абордаж не бери, поубавь пары!.. Зачем притопал?

— Анастасию мою помянуть!..

— Ну, раз помянуть.

Захар поглядел на деда, молча вышел. Вернулся с поллитровкой, с пучком лука. Налили, чокнулись.

— Что ж...— говорит Захар.— Помянем тетку Анастасию!

— Давай сначала за то, чтобы земли российские от фашистского супостата скорее очистить! — провозглашает дед Матвей.— А потом уж и Анастасьюшку помянем!..

— Тост хороший... только громко не надо...

Дед Матвей ближе наклоняется к Захару:

— Вот что, Захар, ты про партизан слыхал чего?

Захар пристально смотрит в глаза деду.

— Ишь ты, дедушка Матвей, куда крен даешь, шустрый какой. Ну. был слух... поезда под откос летят...

— Энти поезда, Захарушка, мы сами под откос пустили...

Захар наливает еще по рюмке. С сомнением смотрит на деда.

— А кто это мы? Староват ты вроде для таких делов...

— Ну, староват или нет, а якоря в немецкое болото не бросал, как некоторые, — отвечает дед.

Захар засмеялся. Потом склоняется ближе к деду, к самой его бороде, тихо спрашивает:

— Так кто ж это мы, дед Матвей?

— Давай лучше Анастасию мою помянем! — отвечает дед.

Захар наливает. Выпивают.

— Н-да,— качает Захар головой.— Что-то похоже на то, дед Матвей, что сидим-то мы с тобой в одной лодке, а вот гребем в разные стороны...

— А ты, Захарушка, сядь как следует быть,— отвечает дед,— грести сподручнее.

Захар смеется и наливает еще по рюмке.

Озеро. Ночь.

В камышах появляется лодка. В ней дед Матвей и Захар. Подчаливают к берегу. Оба углубляются в лес.

Избушка в партизанском лагере.

...Тусклый свет «летучей мыши» падает на самодельный деревянный стол. У стола худощавый невысокий человек Николай Сергеевич, в защитной гимнастерке. Здесь же радист. Входят Захар и Матвей Егорыч.

— Здравствуй, дед Матвей,— говорит Николай Сергеевич. — Что вас привело к нам?

Дед Матвей близко подходит к нему, стараясь в полумраке рассмотреть его лицо. Затем, улыбаясь беззубым ртом, восклицает:

— А я узнал вас!.. Вы ж секретарь горкома, Николай Сергеевич!.. В прошлом году к нам в лесхоз приезжали!..— радостно говорит дед.

— Узнал, дед, узнал! — смеется Николай Сергеевич.— Ну с чем пришел, Матвей Егорович?

— Прибыл я до вас от майора Млынского!.. В лесах его отряд... связи с вами ищут, чтоб сообща германца бить!..

Секретарь горкома посмотрел на деда Матвея и, полуобняв старика, воскликнул:

— Спасибо, Матвей Егорыч! Мы ж вас давно ищем. Ты даже не представляешь, какую ты нам радость принес!.. Какое дело сделал.

Склад с горючим.

Ряды колючей проволоки. Вышки с часовыми. За ними лежали тяжелые закамуфлированные цистерны, наполовину врытые в землю. На них предупреждающие надписи понемецки: «Не курить». Дальше штабеля каких-то ящиков, затянутых маскировочной сетью. Взвод Вакуленчука подходит к складу. Моряки залегли у дороги.

...В кювете слышен приближающийся хлюпающий звук шагов немецкого караула...

Матросы напряглись, готовясь к прыжку... Солдаты поравнялись с кюветом.

Прыжок... Возня. Несколько хрипов, стон. Звук упавшего на дорогу автомата. Все стихло. Оттащили солдат с дороги. Матросы быстро снимают с немцев шинели, сапоги и каски.

По приказу Вакуленчука несколько матросов надевают шинели, сапоги и каски. Затем они выстраиваются на дороге. Мичман отдает команды:

— Застегнись. Саша, только не суетись. Чуб убери, Андрюша. Да вы каски-то надвиньте — фрицы. Повторяю — главное, ребята, охрана у входа и дзоты. Вышка наша. Ну, Милованов, давай, командуй. Направо. Шагом марш.

— Каски наденьте!.. Фрицы! — засмеялся он.

Ровным строем подошли к воротам внешнего ограждения складов. Вакуленчук нажал кнопку звонка... Из контрольной будки вышел солдат. Начал возиться с замком. Открыл. Раздвинул половину ворот и вышел... Удар... Двое подхватили обмякшее тело, оттащили к будке...

Резкий, воющий звук сирены разорвал тишину ночи... Бешено начали стрелять пулеметы из дворов. Матросы кинулись к ним...

Впереди бежит Вакуленчук. Он призывает:

— Пошел! К вышкам! К вышкам! Полундра!

С вышки открывают огонь. Мичман бросает гранату. Вышка взрывается.

У амбразуры дзота, неестественно запрокинув голову, лежит матрос... Немецкая каска, как ванька-встанька, качается у его ног... Пулемет из дзота беспрерывно обстреливал лежащий впереди лес.

В импровизированном окопчике на опушке леса лежат, прижавшись к бруствeру Млынский и Серегин. Пули с глухим стуком врезаются в землю, сбивают с бруствера фонтанчики земли, рикошетят, гудя, как шмели...

Когда пулеметы переносят огонь немного в сторону, Млынский приподнимает голову, стряхивает с фуражки землю.

Сашка подбежал ко второму дзоту. Изловчившись, бросил две гранаты в амбразуру.

Взрыв. Стрельба прекратилась...

В открытые ворота склада вбежал взвод подрывников во главе с Млынским.

Сзади, у домиков охраны раздались автоматные очереди, взрывы гранат... В просвете между деревьями появились языки пламени...

Бойцы быстро закладывают взрывчатку под цистерны.

Четкие, короткие команды отдает Серегин.

Подрывники, разматывая жгуты проводов, вели их через широкий проход к лесу...

Несколько солдат выносят раненых...

Млынский распоряжается:

— Отходим, Зина, отходим.

— Есть, товарищ майор.

Солдат докладывает:

— Товарищ майор, вторая рота отошла, потери — трое убитых, двенадцать раненых.

Млынский осматривается, оценивает обстановку и дает команду:

— Уходите на базу. Зосимов!

— Я!

— Быстрее к комиссару Алиеву. Пусть отходит.

— Есть, товарищ майор!

Докладывает подбежавший матрос:

— Взвод Вакуленчука отошел.

— Добре, молодцы моряки,— говорит Млынский и смотрит на приближающегося солдата, который подтягивал провода.

— Что у тебя?

— Докладываю, что все в порядке.

Подбегает разгоряченный Серегин и рапортует:

— Все готово.

Млынский спрашивает у него:

— Все отошли?

— Сам проверил!

— Так, будем взрывать.

С е р е г и н. Разрешите мне, товарищ майор.

— Давай, капитан.

Серегин быстро берет машинку и, процедив сквозь зубы: «Это вам за лесной поселок»,— резким движением поворачивает ручку.

Невообразимый режущий звук, как раскат сильного грома, раздался над лесом. В воздух взлетела цистерна, за ней начали взрываться другие. Огромное пламя огненной стрелой взметнулось вверх. Полыхнуло жаром... Начали лопаться стволы деревьев, издавая звуки взрывающихся петард. Все было в огне. Море огня... Какой-то гудящий, все возрастающий гул заполнил лес. К этому страшному по своей реальной ощутимости звуку прибавились глухие, хаотические удары отдельных взрывов.

Штаб фон Хорна.

В кабинете командующего непрерывно трещит телефон, генерал не обращает на него внимания.

В бешенстве он ходит взад-вперед мимо стоящих навытяжку полковника Кемпе и штандартенфюрера Вольфа.

— Господин командующий, — пытается что-то сказать Кемпе.

— Молчать! — оборвал его генерал.

— Я прошу объяснить вас, штандартенфюрер Вольф! Что все это значит? Кажется, вы отвечаете за безопасность моих тылов? Кто мне докладывал, что все партизаны уничтожены или блокированы? Кто, я вас спрашиваю?

— Господин командующий,— отвечает Вольф.— Диверсию совершил крупный отряд регулярных русских войск...

— Как?! У меня в тылу русские войска?— остановился фон Хорн.— И я об этом не знаю... Это фантастично! Мои солдаты гибнут в тылу,— все больше распалялся генерал.— И я не могу гарантировать их безопасность...

— Мы принимаем срочные меры, господин командующий,— оправдывался Вольф.— Однако своими силами я не могу уничтожить этот отряд! Прошу дать мне хотя бы полк...

— Нет! Я не дам вам ни одного солдата, Вольф! Ни одного! Вы хотите, чтобы я начал наступление на Москву в сроки, утвержденные фюрером? Да или нет? Запомните, Вольф! Мобилизуйте всех! Полевую жандармерию, зондеркоманду, полицию... Кто еще там у вас есть? Всех! Но ни одного солдата с фронта я не сниму.— Немного успокоившись, спросил: — Что это за отряд? Кто им командует?

— Около восьмисот человек, командует какой-то майор. Его фамилия Млынский,— поспешно ответил Вольф.

— Слава богу. Хоть это вы знаете. Значит, майор... из сотен майоров моей армии я знаю лично чуть больше десятка. А с этим... как его?

— Млынский, — подсказал Кемпе.

— Я хочу познакомиться поближе. Надеюсь, вы предоставите мне такую возможность, Вольф? Живого или мертвого — я хочу его увидеть. И до начала наступления!

Конец первой серии

Поэт кинокамеры

Наша культура, наше искусство понесло тяжелую утрату — скончался один из самых блистательных наших операторов — заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственных премий СССР Сергей Павлович Урусевский.

Скончался после недолгой, но тяжелой болезни в возрасте 63 лет, еще полный надежд и замыслов.

Здесь нет нужды перечислять то, что он сделал,— всем, кто знает историю нашего киноискусства, это памятно и дорого.

Природа наградила его талантом и самоотверженностью, и мы всегда хорошо понимали, что он является истинной гордостью советской кинематографии.

Известно, что работа кинооператора часто оказывается как бы скрытой от зрителя, заслоненной для него развитием сюжетной линии, действиями актеров, развертыванием сложных режиссерских замыслов. И потому не успевает зритель до конца оценить, что вложено в картину оператором — сотворцом всего, что запечатлено на экране. Но во всем, что снимал Сергей Урусевский, всегда было видно, что было внесено в картину именно им — темпераментным и проникновенным мастером, часто превращавшим кинокамеру в воодушевленную соучастницу всех происходящих в фильме событий.

Достаточно для этого вспомнить и «Сельскую учительницу», и «Возвращение Василия Бортникова», и «Сорок первый», и «Неотправленное письмо», и «Я — Куба», и, наконец, «Летят журавли» с незабываемыми сценами смерти Бориса...

Скромный, сдержанный, чуждый славы и почестей, видевший в самой работе весь смысл жизни, Урусевский прошел в кино долгий путь, начав с должности помощника оператора. Но начинал он свою творческую жизнь как художник: обучался изобразительному искусству в стенах Московского полиграфического инетитута. Там, сорок четыре года назад, я — ассистент его первого и основного учителя Владимира Андреевича Фаворского — и увидал Сергея Урусевского. С тех пор и до самой его кончины нас связывали искренние чувства дружбы.

Он учился внимательно и весело, рисовал увлеченно, легко и неожиданно, схватывая натуру в сложных ракурсах, и мечтал, как о чем-то недостижимом, о работе в кино. Денег у него, естественно, не было, и он сам сделал себе фотоаппарат, который назвал «Уру-2».

Фаворский, которому Урусевский оставался глубоко признательным всю свою жизнь, открывал и воспитывал в нем и художника и человека, приверженного добру и справедливости. Он учил его видеть, чувствовать, думать, уметь удивляться увиденному и решать поставленные перед ним как художником задачи. Эти добрые заветы Сергей Урусевский пронес через всю свою жизнь. Он сознавал свою ответственность художника перед искусством, перед зрителями.

По окончании института художник Урусевский был принят в творческую группу Всеволода Илларионовича Пудовкина, который работал тогда над фильмом «Победа». И начался для него новый этап — этап обучения и приобщения к искусству кино; всю жизнь Сергей Павлович хранил светлую память о прославленном режиссере и удивительном человеке, с которым на равных правах ему довелось работать в дальнейшем.

Урусевский умел ценить добро и дружбу. Веселый, прекрасно понимавший юмор и шутку, он никогда не говорил дурно о людях и никогда ни на что не жаловался, кроме как на самого себя и на свои, кажущиеся ему, неудачи в живописи, к которой он вернулся в послевоенные годы, не уходя от своей операторской деятельности.

Он занялся ею так же увлеченно, как он увлеченно работал в кино. Он не искал в ней отвлечения или отдохновения. Он продолжал

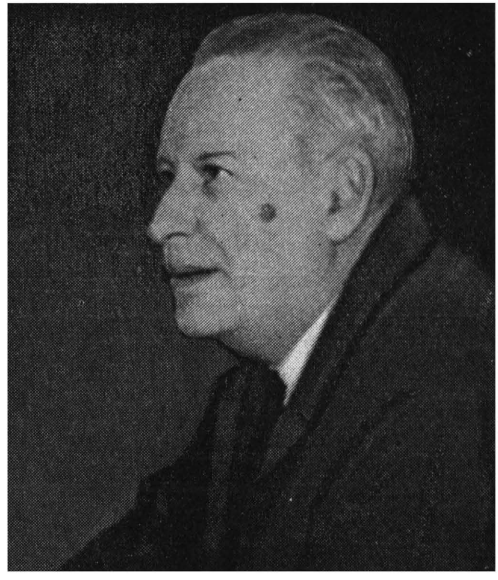
все ту же обязательную изобразительную работу, но держал в руках кисти, а не кинокамеру, стремясь познать еще непознанное и то неожиданное, что он видел в обыкновенных окружающих его вещах.

Он никогда не хотел, да и не делал то, что сделать легко и доступно. Он делал то, что сделать трудно, преодолевал сложившиеся навыки, отыскивая новые решения и отметая стереотипы мышления. Он был артистом в самом высоком понимании этого слова, в том понимании, какое приложимо к настоящему и проникновенному художнику.

Таким он и останется в нашей памяти.

Андрей Гончаров

Останется в строю



Большую утрату понесло советское киноведение со смертью Семена Сергеевича Гинзбурга.

Всегда спокойный, выдержанный, доброжелательный, Семен Сергеевич умел быть строгим, принципиальным, непримиримым, когда обсуждалась работа, содержащая неверную концепцию. Широкая эрудированность позволяла Семену Сергеевичу анализировать произведения киноискусства не изолированно, а всегда в контексте времени, в связи с другими искусствами.

Долгие годы Семен Сергеевич Гинзбург работал в журналистике. В 1935 году в журнале «Советское кино», потом — в «Искусстве кино», был заведующим киноотделом газеты «Советская культура». В последующие годы он стал преподавать историю и теорию кино во Всесоюзном государственном институте кинематографии и на Высших сценарных курсах. Его ученики, среди которых немало активно работающих в кинематографе, вспоминают его лекции, всегда отличавшиеся глубиной мысли и точностью в изложении фактов. Его книга «Рисованный и кукольный фильм», умный и серьезный труд, стала первым обобщающим исследованием по истории и теории отечественной мультипликации. Изданная почти 20 лет назад, книга «Рисованный и кукольный фильм» нисколько не устарела, и сегодня она является образцом подхода к изучению предмета, который рассматривается с четких, партийных позиций. То же самое можно сказать и о другом фундаментальном исследовании С. С. Гинзбурга — «Кинематограф дореволюционной России».

С 1953 года Семен Сергеевич Гинзбург работал старшим научным сотрудником Института истории искусств. Он принимал участие во всех изданиях по истории и теории кино, выпускаемых коллективом института.

В своей последней книге — «Очерки теории кино» Гинзбург с присущей ему глубиной и тщательностью анализа раскрывает многосложную картину современного киноведения, доказательно, с марксистских позиций критикует буржуазные концепции.

Доктор искусствоведения, старший научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории кино Госкино СССР, Семен Сергеевич Гинзбург до последних дней был отзывчивым и добрым товарищем. Он любил свою работу, умел не уставать от множества дел и обязанностей, быть неизменно внимательным и к делам и людям.

Самые разные планы вынашивал Семен Сергеевич, намереваясь поднять сложные проблемы нашего киноведения. Он любил труд исследователя, часто говорил об этом. Теперь с нами остаются его книги и статьи, написанные им талантливо, на высоком профессиональном уровне. К ним будут обращаться все, кому дорого советское кино.

В. Баскаков, Е. Громов, С. Дробашенко, Р. Юренев, С. Юткевич

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Автомобиль, скрипка и собака Клякса», 10 ч.
Автор сценария А. Ахундова. Режиссер-постановщик Р. Быков. Главный оператор М. Ардабьевский. Главный художник А. Кузнецов. Композитор М. Дунаевский. Звукооператор Ю. Рабинович.
В главных ролях: О. Анофриев, Р. Быков, Г. Вицин, З. Гердт, Н. Гринько, М. Козаков, А. Смирнов, С. Мишулин, Саша Чернявский, Наташа Тенищева, Андрей Гусев, Цолак Вартазарян, З. Федорова, Г. Польских, М. Полбенцева, А. Жеромский, Т. Фомина, С. Соловьев.

«Любовь земная»
(по мотивам первой книги романа П. Проскурина «Судьба»), 9 ч.
Авторы сценария П. Проскурин, В. Черных, Е. Матвеев. Режиссер-постановщик Е. Матвеев. Главные операторы Г. Цекавый, В. Якушев. Главный художник С. Валюшок. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор И. Майоров.
В главных ролях: Е. Матвеев, З. Кириенко, Ю. Яковлев, В. Заклунная, О. Остроумова, И. Скобцева, В. Самойлов, В. Хохряков, А. Потапов, С. Чекан, М. Крепкогорская, В. Брылеев, Ю. Леонидов, В. Спиридонов, В. Владимирова, Л. Ольшанская, В. Носик, В. Черняк, А. Вигдоров, В. Плотников, В. Ушакова, Н. Юдин, А. Лебедев, В. Клягина, К. Викулин.

Киностудия «Ленфильм»

«Последний день зимы», 9 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик В. Григорьев. Главный оператор В. Карасев. Главный художник В. Амельченков. Композитор А. Гагулашвили. Звукооператор Т. Силаев.
В главных ролях: Л. Дуров, Л. Норейка, Е. Копелян, А. Солоницын, Ю. Горобец, Е. Лебедев, Л. Малиновская, И. Краско, Л. Неведомский, А. Ольховая, Т. Абросимова, А. Сорокин, А. Демьяненко, М. Кокшенов. Г. Сысоев, Г. Лямпе.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Анна и Командор», 9 ч.
Авторы сценария И. Менджерицкий, Е. Хринюк. Режиссер-постановщик Е. Хринюк. Главный оператор Н. Кульчицкий. Главный художник А. Добролежа. Композитор Б. Буевский. Звукооператор С. Сергиенко.
В главных ролях: А. Фрейндлих, В. Лановой, И. Смоктуновский, Л. Кукулян, В. Козел, А. Чернов, В. Волков.

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бекназаряна

«Утес»
(по пьесе В. Папазяна), 9 ч.
Авторы сценария В. Айрапетян, С. Ризаев. Режиссеры-постановщики В. Аджемян, А. Айрапетян. Главный оператор С. Исраелян. Главные художники Г. Мекинян, М. Аркакелян. Композитор А. Аджемян.
В главных ролях: Г. Джанибекян, О. Авакян, М. Пароникян, А. Хачатрян, Ж. Аветисян, М. Костанян, В. Мириджанян, А. Туманян, В. Маргуни, Г. Асланян, В. Багратуни, А. Фудулян, В. Акопян, С. Саркисян, А. Джрагацпанян, А. Айрапетян.

«Хаос»
(по одноименному роману А. Ширванзаде), 10 ч.
Автор сценария В. Меликсетян. Режиссер-постановщик Л. Вагаршян. Главный оператор Л. Атоянц. Главный художник А. Шакарян. Композитор Э. Мирзоян. Звукооператор Ю. Саядян.
В главных ролях: С. Саркисян, К.Джангирян, Б.Нерсесян, Г. Арутюнян, А. Туманян, В. Маргуни, И. Азер, А. Шеренц, Г. Мамедов, Г. Тохадзе, К. Джанибекян, Е. Ерицян, Л. Саркисян, И. Нагавкин, А. Гарагаш, В. Ехшатян, Е. Манарян, Л. Варданян, А. Папаян, Г. Ордоян.

Киностудия «Таджикфильм»

«Белая дорога», 7 ч.
Автор сценария Э. Карпухин. Режиссер-постановщик Г. Аразян. Главный оператор В. Симаков. Главный художник Г. Мирзаханов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Е. Евсеев.
В главных ролях: Е. Драпеко, Х. Абдуразаков, В. Яковлев, В. Приз, А. Махамеджанов, Б. Ватаев, И. Комаров, С. Торкачевский, С. Старикова, М. Постникова.

«Фитиль» № 149
(всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Цена равнодушия» (ЦСДФ). Автор Ю. Алексеев. Режиссер-оператор Г. Голубев. Художник В. Крестьянинов. Звукооператор Ю. Котов.
«Прогноз погоды» («Киевнаучфильм»). Автор Ю. Мартынов. Режиссер М. Драйцук. Художник-постановщик А. Лавров. Оператор А. Гаврилов. Звукооператор В. Антоненко.
«Реакция» (по следам сюжета «Автосервис») (ЦСДФ). Автор-оператор С. Киселев. Звукооператор Ю. Зорин. Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

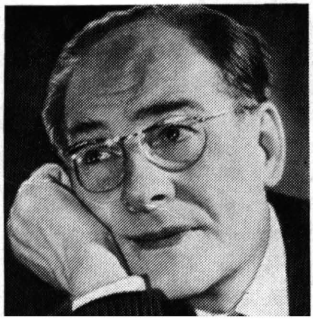
«Бегство в Ропотамо», 9 ч.
Производство Студии художественных фильмов в Софии (Болгария). Авторы сценария Рангел Вылчанов, Борис Априлов. Режиссер Рангел Вылчанов. Оператор Атанас Тасев. Художник Богомил Янучлев. Композитор Иван Стайков.
В ролях: Наталия Маркова, Димитр Ташев, Георгий Калоянчев, Константин Коцев, Иван Кондов, Ицхак Финци.

«Самый хороший человек, которого я знаю», 9 ч.
Производство Студии художественных фильмов в Софии (Болгария). Автор сценария Лиляна Михайлова. Режиссер Любомир Шарланджиев. Оператор Борислав Пунчев. Художник Богоя Сапунджиев. Композитор Димитр Вылчев.
В ролях: Невена Коканова, Петр Слабаков, Григор Вачков, Владимир Смирнов, Сотир Майноловски, Пепа Николова, Васил Попилиев.

«Герцог Боб»
(экранизация оперетты Ене Куски по либретто Ференца Мартоша и Кароя Бакони), 8 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия). Автор сценария Иштван Бекефи. Режиссер Мартон Келети. Оператор Игор Шик. Композиторы Ене Хуска и Фридеш Хидаш.
В ролях: Габор Надь, Ева Серенчи, Жужа Банки, Дьердь Барди, Антал Пагер, Ласло Маркуш, Тери Тордаи.

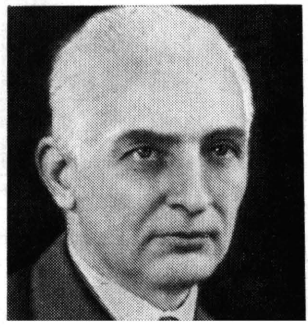
«Парень на белой лошади», 7 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия). Автор сценария и режиссер Дьердь Палашти. Оператор Отто Форгач. Художник Карой Кочиш. Композитор Камилло Лендваи. В ролях: Шандор Остер, Габор Конц, Янош Райз, Эрика Боднар, Мария Гоор Надь, Ласло Чакани.

Поздравляем



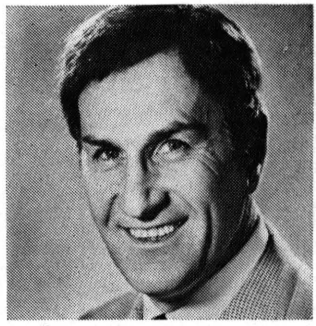
с 70-летием

Тенина Бориса Михайловича, народного артиста РСФСР и Таджикской ССР, лауреата Государственной премии СССР, снимавшегося во многих фильмах, среди которых «Кружева», «Златые горы», «Встречный», «Песня о счастье», «Бесприданница», «Человек с ружьем», «Новые похождения Швейка», «Русский вопрос», «За власть Советов», «Нестерка»



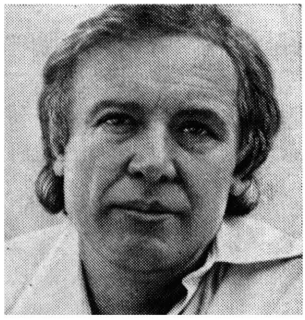
с 70-летием

Лебедева Алексея Алексеевича, лауреата Государственных премий СССР, оператора, сценариста и киноведа, снимавшего фильмы «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «День войны», «Битва за Ленинград» и многие другие, составителя сборников «Их оружие — кинокамера», «Кинокамера пишет историю», автора статей о документальном кинематографе



с 60-летием

Зельдина Владимира Михайловича, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, снимавшегося в картинах «Свинарка и пастух», «Сказание о земле Сибирской», «Карнавальная ночь», «Повесть пламенных лет», «Дядя Ваня», «Миссия в Кабуле», «С тобой и без тебя» и других



с 50-летием

Смоктуновского Иннокентия Михайловича, народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии и Государственной премии РСФСР имени бр. Васильевых, снимавшегося в фильмах «Ночной гость», «Неотправленное письмо», «Моцарт и Сальери», «Девять дней одного года», «Високосный год», «Гамлет», «Берегись автомобиля», «Чайковский», «Преступление и наказание», «Дядя Ваня» и других

с 50-летием

Кудина Вячеслава Александровича, доктора философских наук, профессора, заслуженного работника культуры УССР, автора книг «Проблемы теории социалистического реализма», «Социалистический реализм», «Эстетика», «Талант и мировоззрение художника, «Экран и жизнь» и других, автора многих статей о советском многонациональном искусстве

4 1975

В разделе «Современность и экран» печатается доклад первого секретаря правления Союза кинематографистов СССР Л. Кулиджанова на пленуме правления Союза кинематографистов СССР, посвященном проблемам современной кинодраматургии;

публикуются рецензии А. Липкова, В. Кичина, О. Михайловой, Евг. Вейцмана и Л. Гуровой на фильмы «Романс о влюбленных», «Большой аттракцион» и «Северная рапсодия», «Возвращение Игоря Винокурова», «Служу моему Отечеству»;

30-летию Победы советского народа над фашизмом посвящены интервью режиссеров, работающих сейчас над военной темой в кинематографе;

в разделе «Беседы за рабочим столом» публикуется выступление писателя Чингиза Айтматова;

в разделе «За рубежом» публикуются заметки наших корреспондентов с международных кинофестивалей;

в номере печатается окончание сценария Семена Днепрова «Фронт без флангов»

и другие материалы.

Индекс 70402